UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
MUSIC

PUBBLICAZIONE DELL'E. A. TEATRO ALLA SCALA SOTTO GLI AUSPICI DEL COMITATO NAZIONALE PER LE ONORANZE A GIUSEPPE VERDI NEL CINQUANTENARIO DELLA MORTE

FRANCO ABBIATI HA COMPILATO PER I TIPI DELLA RIVISTA "LA SCALA"

GIUSEPPE VERDI

780.923
V58e
Music
73P-10L

Verdi

PARTE I

La favola di un pupillo in Busseto

LA FAVOLA DI UN PUPILLO IN BUSSETO

DI ANTONIO CAPRI

VERDI non rinnegò mai il sangue popolano e contadino che gli scorreva nelle vene; si richiamò anzi più d'una volta alle sue origini senza pose e affettazioni del tutto aliene dalla sua indole, ma con l'energica e franca schiettezza che di quell'indole era il tratto saliente, e col sentimento di chi rivendica una ragione di forza e un attributo di nobiltà. Egli fu propriamente un figlio della terra, della forte e feconda terra d'Emilia, abitata da gagliardi agricoltori: gente appassionata, fervida, esuberante, impetuosa negli odî e negli amori, fanatica per la musica, di quel fanatismo acceso e strenuo che solo in Emilia può nascere. Verdi non perdette mai il contatto con quella inesausta sorgente di vitali energie in cui trovava la scaturigine prima del suo perenne rinnovamento; e, divenuto celebre e glorioso, non cercò mai altro orizzonte al suo sguardo, altra temperie ai suoi sogni d'artista; s'appagò sempre di quella pianura ubertosa, verdeggiante di prati, lieta di messi e di vigneti, solcata dall'ampia onda fluviale del Po e da quella minore dei suoi affluenti; e alla buona terra tutto affidò e confidò come a provvido seno materno: i suoi travagli d'artista, l'ebrezza dei conseguimenti, la quiete dei riposi, i risparmi accumulati giorno per giorno col tenace lavoro, il riserbo del vivere schivo, insofferente di convenzioni, il vigore della salute, il portentoso segreto della primaverile longevità; e sempre vi si tenne saldamente radicato, traendone, fino alla più tarda età, la linfa delle sue rigogliose fioriture, come quei grandi alberi che accompagnano in lunghi filari il lento fluire del fiume regale, chinandosi talvolta, nel transito del vento, come antichi giganti che si parlano con lunghi fatidici mormorii, in cui sembra risorgere l'eco dell'epopea ariostesca e tassesca, che divinamente cantò su quelle sponde.

Quella che fu chiamata la « terrestrità » di Verdi non è, come fu inteso, assenza del divino (che nell'arte sua risuona profondo, se pure non come mistica ascesi e naufragio nell'infinito, ma sotto specie d'amore, di dolore, di terrore, d'anelanza, cioè a dire sotto specie umana e terrena). La terrestrità di Verdi è identità con la zolla, una identità di fibra e di sostanza, che si è tentati di chiamar « vegetale ». E se la natura, come colore e paesaggio, non fa che rare apparizioni nell'arte sua, e solo nell'ultima opera si affaccia con ricchezza di poetiche risonanze, in una incantata evocazione notturna, la terra (la sua terra) rimane la grande matrice del genio verdiano, quella che più gli donò materialmente e spiritualmente: il ceppo vigoroso della sua famiglia, la tempra nativa dell'ingegno, l'amore devoto della prima moglie, l'intelligente comprensione del padre di lei, il buon Antonio Barezzi, l'emiliano puro sangue, il commerciante musicomane, colui che per primo seppe leggere nell'avvenire dell'artista, annunziargli la grande profezia, proferire le parole entusiasmanti che lo confermarono nella sua vocazione e che tanti anni dopo, Verdi, quando il suo antico benefattore sta per morire, riferisce in una lettera alla contessa Clarina Maffei del 30 gennaio 1867: « Oh! questa perdita mi sarà estremamente dolorosa! Egli sta meglio da tre o quattro giorni; ma vedo bene che non è che un sollievo per prolungare la vita di qualche giorno, e non di più! Povero vecchio, che mi ha voluto tanto bene! E povero me che per poco ancora, e poi nol vedrò più!!! Voi sapete che a lui devo tutto, tutto, tutto. Ed a lui solo, non ad altri, come l'han voluto far credere. Mi par di vederlo ancora (e son ben molti anni) quando, finiti i miei studi nel ginnasio di Busseto, mio padre mi dichiarò che non avrebbe potuto mantenermi nell'Università di Parma, e mi decidessi a ritornare nel mio villaggio natio. Questo buon vecchio, saputo questo, mi disse: — Tu sei nato a qualche cosa di meglio, e non sei fatto per vendere il sale e lavorare la terra. Domanda a codesto Monte di Pietà la magra pensione di 25 franchi al mese per quattro anni, ed io

farò il resto; andrai al Conservatorio di Milano e, quando lo potrai, mi restituirai il denaro speso per te. — Così fu! Vedete quanta generosità, quanto cuore e quanta virtù! Io ne ho ben conosciuti degli uomini, ma giammai uno migliore! Egli mi ha amato quanto i suoi figli, ed io l'ho amato quanto mio padre... ».

Nel villaggio natio delle Roncole, poche case raccolte intorno a un'umile chiesetta (una di quelle pascoliane chiese di campagna « ch'erbose hanno le soglie »), Verdi aveva trascorsa la sua infanzia, tra la botteguccia del padre (un piccolo spaccio di vino e di sale dove capitavano suonatori che accompagnavano danze e canzoni, e talvolta si riunivano i cantori della chiesa a intonare musiche corali), la scuola elementare, tenuta dal prete del villaggio, e il servizio ch'egli prestava durante gli uffici in chiesa, dove gli accadeva di obliarsi ad ascoltare l'organo toccato dall'onesto e modesto Baistrocchi, gran facitore di motivi orecchiabili e di brillanti variazioni, che a tempo perso impartiva a quel fanciullo insolitamente assorto e taciturno qualche lezione (si racconta che fu durante uno di quegli estatici rapimenti che Verdi non rispose a una richiesta del celebrante e ricevette un calcio che lo fece ruzzolare giù dai gradini dell'altare).

Non si può dire che il piccolo Verdi dimostrasse precocità mozartiane; ma le sue attitudini si delineavano inequivocabili. Lo si vide chiaro quand'egli potè mettere le mani su una sconquassata spinetta che il padre aveva comperato per pochi soldi. Quelle manine si muovevano da sole sulla sconnessa tastiera, senza che nessuno le istradasse; trovavano istintivamente gli accordi giusti, e li concatenavano in armoniche successioni. Peppino preferiva quel divertimento ad ogni gioco infantile, studiava giorno e notte, e in poco tempo i suoi progressi furono tali che un accordatore, certo Stefano Cavaletti, venuto a rabberciare il povero strumento, meravigliato di quella tenacia e di quel profitto, non volle saperne di essere pagato.

Ma senza il provvidenziale intervento del Barezzi tutto forse sarebbe finito lì, anche se noi stentiamo a capacitarci che un destino come quello di Verdi sia per un momento rimasto sospeso ad una circostanza fortuita che avrebbe potuto non verificarsi, lasciando inattuata una così alta missione d'arte, che oggi siamo tratti a considerare come patrimonio indefettibile dell'umanità. Ma in realtà, fu proprio il facoltoso liquorista e droghiere bussetano, da cui Carlo Verdi, padre del Nostro, soleva rifornirsi, a persuaderlo a lasciar andare il figlio a Busseto, come più tardi sarà ancora il Barezzi che lo convincerà a mandarlo al Conservatorio di Milano. E una volta avuto nelle mani quel fanciullo silenzioso e volitivo, il bravo signor Antonio non pensa che a fargli percorrere fino in fondo la sua strada. Il Barezzi è l'anima della vita musicale bussetana. Ottimo flautista e buon conoscitore della tecnica degli altri strumenti a fiato, egli, pur attendendo assiduamente al suo proficuo commercio, non vive che per la musica. Raccoglie nella sua casa tutti i dilettanti della cittadina, organizza concerti pubblici e privati, si adopera alacremente per procurar nuove reclute alla società dei Filarmonici, che già vantava una illustre tradizione in Busseto, ma che recentemente era stata ricostituita e ufficialmente inaugurata il 12 agosto 1816; società alla quale Ferdinando Provesi, altro ardente animatore del rinnovato sodalizio, poeta non volgare, esperto contrappuntista e compositore non privo di meriti, aveva annesso un'accademia poetica e una scuola di recitazione, accrescendone il lustro ed il vanto per l'orgoglio cittadino.

All'età di soli dodici anni, Peppino viene così a trovarsi in un ambiente non sfavorevole alla sua educazione artistica, anche se di un livello culturale assai mediocre e limitatamente provinciale. Allogato presso un ciabattino, per trenta centesimi al giorno, in realtà vive in casa Barezzi, dov'è tenuto come figlio e dove può disporre d'un buon pianoforte, strumento ch'egli imparò quasi da solo, col semplice ausilio di qualche metodo. Lo stesso suo benefattore gli dà pratici consigli, insegnandogli il meccanismo degli strumenti a fiato (« Dicemmo già — scrive Giuseppe Demaldè, autore di *Cenni Biografici su Verdi* — che il signor Antonio Barezzi, maniaco dilettante, diede lumi musicali al Verdi, e ora aggiungiamo le grandi cognizioni sulla natura degli strumenti, per cui esso Verdi suonava e componeva sul pianoforte, e nella stessa casa del suo mecenate, al cui uopo si recava per istruire la di lui figlia Margherita, sia pel canto che pel pianoforte »).

In pari tempo, Verdi studia alla scuola musicale del Provesi, che gl'insegna l'armonia, e, dal novembre 1823, è ammesso nel ginnasio di Busseto e frequenta le lezioni di grammatica inferiore nella classe del canonico don Pietro Seletti. Questi vorrebbe fare di Verdi un ecclesiastico, e pretenderebbe il giovane alunno tutto per sè, mentre il Barezzi ed il Provesi non vogliono che Peppino si distragga dalla sua vera vocazione, e pongono nella loro resistenza un ardore in cui trapela il loro vivace anticlericalismo. Tra il ginnasio e la musica, tra l'ecclesiastico retrivo e i melomani progressisti s'accende una competizione non priva di qualche mordente. Ma un avvenimento in cui Verdi può dimostrare le sue qualità musicali appiana il conflitto.

Venuto a mancare l'organista della chiesa parrocchiale, Verdi è chiamato a sostituirlo: il suo successo è clamoroso; il Seletti deve riconoscere il talento del giovinetto, e da quel giorno smette ogni opposizione. Intanto Verdi lavora sodo, e, per alleviare il peso del suo mantenimento, tutte le domeniche e le feste comandate si reca alle Roncole, a suonar l'organo in chiesa, percorrendo parecchi chilometri a piedi e ricevendone in compenso quaranta franchi all'anno. Ben presto egli comincia a produrre: riduce marce e ballabili e compone pezzi ad uso degli strumentisti che suonano sotto la direzione del Barezzi e del Provesi. Vengono in seguito lavori di maggior impegno: sinfonie (di tipo operistico), arie, duetti, concerti per pianoforte, la cantata per voce di baritono e orchestra *I deliri di Saul* (« Primo lavoro di qualche conto — scrive il Barezzi — composto nella fresca età di anni quindici, in cui diede a conoscere una fervida fantasia, filosofia e sano criterio nella distribuzione delle parti istrumentali »); le *Lamentazioni di Geremia*, in una traduzione di Evasio Leoni, che lo stesso Barezzi non esita a qualificare « portentoso lavoro ». I bussetani cominciano ad ammirarlo. Una sua sinfonia, composta per una rappresentazione del *Barbiere* rossiniano (poichè di quella originale, scritta da Rossini su temi spagnoli, l'autore aveva smarrito il manoscritto, e l'altra celeberrima, che tuttora si esegue

ERNANI

aveva già servito a Rossini per l'*Aureliano in Palmira* e per l'*Elisabetta d'Inghilterra*, e i bussetani ne volevano assolutamente una nuova), suscita stupore ed entusiasmo e legittima i più lieti auspici sull'avvenire del compositore esordiente.

Verdi non lascia di leggere tutto quanto gli viene alle mani. Di musica poco conosce, dovendo limitarsi a ciò che il Provesi ha recato con sè da Parma e da Milano, dove ha soggiornato; di libri trova maggior disponibilità nella biblioteca del Comune, e li divora avidamente, specie quelli di storia, materia da lui prediletta, insieme con la Bibbia, di cui lo soggioga il grandioso afflato poetico e umano. Ma, tutto sommato, dal 1823 al '27 (cioè dal decimo al quattordicesimo anno), i suoi studi musicali non oltrepassano gli esercizi d'armonia e di un elementare contrappunto. Più oltre in patria non può sperar d'acquistare. Ci vuole una grande scuola che integri la sua preparazione, ed una città che allarghi il suo orizzonte artistico. Intanto una gran fiamma s'è accesa in lui: l'amore per Margherita Barezzi, la figlia giovinetta del suo benefattore. Bella (d'una bellezza che si è tratti a immaginare « modesta » come quella della Lucia manzoniana), Margherita, « se scioglieva le sue chiome, pareva che un fiume d'oro le scendesse per le spalle ». Il Barezzi non era certo ostile a quel sogno. Stimava altamente il carattere, oltre che l'ingegno di Verdi, credeva nell'avvenire del giovane e pensava che, quand'egli avesse compiuti i suoi studi e consolidata la sua posizione, la figlia non avrebbe potuto aspirar a miglior partito. Si adoperò quindi a tutto potere per indurre Carlo Verdi a chiedere per il figlio una pensione di 25 lire mensili al Monte di Pietà. Il Provesi si rendeva garante presso il Consiglio delle attitudini di Verdi e della certezza della sua riuscita; lui, il Barezzi, s'impegnava ad integrare la somma necessaria e ad anticipare il denaro perchè Verdi potesse mantenersi a Milano almeno un anno. Ma il sussidio si faceva aspettare (la burocrazia non scherzava neppure nello Stato di Parma). Carlo Verdi dovette rinnovare l'istanza; il Provesi e i dilettanti filarmonici, col Barezzi in testa, e perfino il canonico Seletti ormai completamente convertito, rilasciarono attestati. Finalmente il sussidio fu concesso. Il presidente del Monte di Pietà, in una lettera al Barezzi, « unico mecenate dell'ottimo giovine cui natura prodigalizzò di doni non comuni », non tralasciava di sollecitarlo a far valere tutto il suo ascendente su Verdi, perchè questi « si dedichi altrove in modo singolare, onde i di lui talenti soddisfino le di lei premure, i desiderî dell'amministrazione sussidiante e le brame del superior governo » (quanta gente — nota opportunamente il Gatti — Verdi doveva accontentare per 25 lire al mese).

Allo scopo di facilitare l'ammissione di Verdi nel Conservatorio di Milano (sul quale s'era fermata la scelta) il Provesi lo raccomandò all'amico Alessandro Rolla il quale, dopo aver occupato il posto di virtuoso e direttore d'orchestra alla corte ducale di Parma, era stato nominato nel 1808 professore di violino e viola nel Conservatorio milanese, fondato proprio in quell'anno. Si sa come andarono le cose. Verdi fu respinto: episodio che ha fatto versare fiumi d'inchiostro e che Carlo Gatti, nella sua fondamentale e documentatissima biografia verdiana, s'impegnò con cavalleresco spirito di corpo conservatorile e con serrate argomentazioni a ridurre ai minimi termini. Noi non indugeremo ad esaminare circostanze notissime, a volta a volta avallate od infirmate, secondo l'umore di chi scrive, da accuse calunniose o da scuse indulgenti. Diremo solo che quello fu per la commissione esaminatrice un infortunio assai più grosso che per il candidato respinto, al quale il Rolla, suo benevolo raccomandatore, non potè che consigliare di non pensar più al Conservatorio, e di scegliersi un maestro col quale studiare privatamente. E la scelta di Verdi cadde su Vincenzo Lavigna, un discendente della grande scuola napoletana dove aveva fatto severi studi di contrappunto che trasmetterà al suo giovane alunno, musicista ben dotato, ma che aveva il torto di considerare Paisiello come alfa ed omega della musica. « Mi ricordo — dirà più tardi Verdi — che in una sinfonia ch'io feci, egli mi corresse tutto l'istrumentale alla maniera di Paisiello. Starei fresco, dissi tra me, e da quel momento non gli mostrai più nulla di composizione ideale (artistica); e nei tre anni passati con lui non ho fatto altro che canoni e fughe, fughe e canoni in tutte le salse; nissuno mi ha insegnato l'istrumentazione e il modo di trattare la musica drammatica ».

Per conto suo, Verdi cercava di allargare le proprie conoscenze. Milano (dove in quel periodo la vita musicale si può dire cominciasse e finisse con la Scala) non gli offriva molto. Il repertorio scaligero era dominato da Donizetti, Mercadante, Luigi Ricci. Poco si rappresentava in quegli anni di Rossini, che pure già dal 1829 aveva chiuso gloriosamente la sua fulgida stagione creativa col *Guglielmo Tell*; nulla assolutamente di Cherubini e Spontini, che trionfavano all'estero, ma erano considerati stranieri in patria. Verdi s'industriava d'integrare quelle scarse risorse mettendosi al corrente della musica sinfonica e cameristica tedesca: Haydn, Mozart, Beethoven, giungendo fino a Mendelssohn, allora vivente e operante, e non trascurando qualche nostro antico strumentalista, come Corelli. Viveva con estrema parsimonia, lavorando duramente. Suo unico pensiero era di corrispondere degnamente alla fiducia che si riponeva in lui. Dopo il rifiuto del Conservatorio la sua fede aveva vacillato per un momento: « Ma — scrive giustamente il Gatti — la fiducia del Barezzi e l'amore della sua figliola l'hanno salvato ».

Intanto a Busseto si facevano grandi progetti. Venuto a morte Ferdinando Provesi, i Filarmonici, con a capo Barezzi, pensavano a fare di Verdi il suo successore come direttore della scuola musicale e maestro di cappella; ma così non la intendeva il prevosto don Ballarini, avverso a Verdi e sopra tutto ai verdiani, che per lui compendiavano l'anticlericalismo cittadino. L'Italia — si sa — è terra di fazioni (il buon Demaldè preferiva scrivere di « frazioni »), di faide, di lotte cittadine; e il nome di Verdi diviene inopinatamente segnacolo in vessillo d'una di tali contese, che si accende e divampa con passionalità tutta emiliana, con foga e pervicacia degne del racconto d'un antico cronista (un Dino Compagni bussetano), segnatamente dopo che il 18 giugno 1834 la Fabbriceria della chiesa parrocchiale nomina improvvisamente in sostituzione del defunto Provesi un tal Giovanni Ferrari di Guastalla, oscuro personaggio al quale nessuno pensava, esonerandolo da qualsiasi prova.

Le ostilità sono aperte, e non avranno tregua per ben quattro anni. Il Consiglio del Monte di Pietà e quello

di Fabbriceria si scambiano lettere recriminatorie, si muovono rimproveri, indirizzano istanze e ricorsi al governo. Verdiani e ferrariani, altrimenti detti « coccardini » e « codini » (dalla coccarda rivoluzionaria e dal codino clericale) si muovono attacchi e contrattacchi, e il popolo tien bordone con clamorose dispute nelle osterie. Il Barezzi e i Filarmonici sanno di poter contare nella lotta su un fattore decisivo: il valore di Verdi. Questi, tornato a Busseto, dirige l'orchestra e la banda, riportando clamorosi successi anche in altri paesi e città, mentre la chiesa, ove suona il Ferrari, è disertata. Il Barezzi mira a far sì che la nomina del mal capitato Ferrari, fatta alla chetichella, con mene e raggiri, venga infirmata, e che s'indìca un regolare concorso; e tanto efficacemente vi si adopera, aiutato da amici e partigiani di Verdi, che finalmente vi riesce; ed è tempo perchè Verdi, frastornato da tanti clamori, nauseato da tanti intrighi (lui che dagli intrighi e dai favoritismi rifuggì sempre, con irriducibile avversione, e sempre chiese soltanto ai propri meriti la via e la giustificazione del successo), incerto per l'avvenire e sempre più desideroso di liberare il Barezzi dall'aggravio della sua persona, è sul punto di lasciare Busseto e di accettare il posto di maestro di canto e d'organista della basilica di Monza, che il suo maestro Lavigna gli ha procurato. Ma i verdiani danno in escandescenze al solo sentirne parlare; sarebbe un « render l'armi »: un dar causa vinta agli avversari; e Verdi ne dà notizia al Lavigna in una nobilissima lettera, che comincia con una citazione dantesca: « Nuovi tormenti e nuovi tormentati... Saputasi in Busseto la mia partenza, nacque un sussurro da non immaginarsi. Il partito contrario ai filarmonici gioiva ed insultava l'altro, l'altro arrabbiava e scagliava ingiuriose parole contro me, e contro il signor Barezzi. Finalmente la cosa si ridusse al punto che il partito filarmonico dopo di avermi fatto conoscere e gl'impegni fatti, e le ingiurie a cui soggiacevano, ed i benefizi che io aveva ricevuto dalla patria, ed un nuovo obbligo a cui spontanei si sottomettevano di compirmi mille franchi annuali, indispettiti dal mio rifiuto, giunsero ad atterrirmi colle minacce, e perfino ad obbligarmi a restare in Busseto, qualora io fossi visto partire. Se il mio benefattore Barezzi non avesse a soffrire per me l'odio quasi che generale del paese, io sarei partito subito, nè il rimprovero dei loro benefizi, nè le loro minacce avrebbero potuto niente sopra di me; poichè, quando anche abbia ricevuto dal Monte di Pietà una tenue pensione pel mio mantenimento a Milano, questo benefizio non doveva comprare il mio avvilimento, e la mia schiavitù, altrimenti io sono costretto a riputare cotesto benefizio non più opera generosa, ma vile. A questo solo riguardo io sono restato in Busseto... ».

Il Barezzi, dal canto suo, che in un primo momento era stato anch'egli favorevole all'accettazione dell'impiego di Monza, scorgendovi un mezzo molto dignitoso per Verdi d'uscire da una situazione incresciosa e umiliante, ora è costretto a riconoscere che Verdi non può nè deve partire, e ne espone le ragioni in una lettera al Seletti: « Non so d'essermi mai trovato siccome in oggi in imbarazzo ed in disgusti per causa di Verdi... Appena seppesi in Busseto la cosa vi nacque un subbuglio a non credersi. Gioivano gli avversari, e mi malignavano essi pure. Dicevasi essere la più nera ingratitudine l'anteporre l'interesse del Verdi al sagrifizio costante e disinteressato di tanti poveri filarmonici che a di lui riguardo e mio si erano ricusati di sottomettersi all'organista Gio. Ferrari, il quale necessariamente diverrebbe il Maestro, non avendosi a sperare che la tenuità del soldo facesse concorrere altri di abilità. Ch'io in tutta questa lunga quistione altro scopo non mostrava d'aver voluto che l'utilità, anzi che il pubblico bene. Che per tal modo mi burlava di quanto disinteressatamente avevan fatto gli amici; che l'opinione pubblica, e quella dei Magistrati, mi sarebbe divenuta avversa, e una infinità di tante altre simili cose, che troppo a lungo sarebbe il narrare. Ti basti sapere che il fanatismo è giunto perfino a farmi delle minacce, le quali però non mi hanno intimorito; ma se a queste io non doveva cedere lo devo, e lo deve il Verdi, alle tantissime dimostrazioni che in patria ha ricevuto, e che questo stesso impeto d'ira attesta ».

Il concorso ebbe luogo a Parma con esito trionfale. Il povero Ferrari non si presentò neppure, e un altro competitore, certo Rossi di Guastalla, ritenne prudente battere anche lui in ritirata. Verdi ricevette la nomina ufficiale che lo impegnava all'insegnamento della composizione, dell'organo e del pianoforte nella scuola di musica e a dirigere l'orchestra dei filarmonici tutte le volte che ne fosse richiesto, compatibilmente con gli oneri della scuola stessa. L'impegno avrebbe dovuto essere novennale, con diritto di rescissione di tre in tre anni.

Ma la stella di Verdi doveva ben presto chiamarlo altrove. Il 4 maggio 1836 Margherita Barezzi, che compie in quel giorno ventidue anni, e Giuseppe, che non ha ancora compiuto il ventitreesimo, celebrano le loro nozze. Il 26 marzo dell'anno successivo gli sposi sono allietati dalla nascita d'una bambina alla quale vengono dati i nomi di Virginia Maria Luigia; l'anno dopo seguirà un maschietto che si chiamerà Icilio, Romano, Carlo Antonio (gli ultimi due nomi sono un omaggio ai padri dei genitori, come quelli della bambina alle rispettive madri). Nulla sembra mancare alla felicità della coppia, che il suocero previdente, l'impareggiabile signor Antonio, ha sistemato convenientemente in una casa accanto al suo palazzo. L'attività di Verdi è intensissima, una vera fioritura primaverile: concerti in Busseto e in altri centri, talora importanti, come Parma e Cremona, lezioni, esecuzioni all'organo, e, sopra tutto, composizioni di vario genere, vocali e strumentali, sacre e profane.

Ma nel fondo dell'animo Verdi è inappagato e scontento. Lo aduggiano le interminabili contese dei bussetani che neppure il concorso è bastato a sedare interamente; lo amareggia la prospettiva d'inaridire in un ambiente angusto, del tutto inadeguato alla forza che sente urgere in sè. Dalla fine del '36 egli ha compiuta la sua prima opera, l'*Oberto conte di S. Bonifacio*. Una grande speranza s'è accesa in lui: Milano lo richiama imperiosamente, perchè Milano vuol dire la Scala. Ma

dovrà restarvi a lungo, e il danaro che ha potuto raggranellare con faticosi risparmi non gli basta. Gli abbisognerebbero da 120 a 130 franchi. A chi rivolgersi, se non al Barezzi? Ma Verdi non sa vincere il suo dignitoso riserbo, e, pur abitando vicino al benefattore, che ora è anche suo suocero, preferisce scrivergli. Ha sempre rifuggito da ogni indiscrezione, procurando di ricorrere a lui meno che potesse; ma ora si vede costretto a vincere la sua riluttanza. Se il Barezzi vorrà favorirgli la somma, al ritorno avrà i mensili da esigere e potrà facilmente restituirla; ma prega il suocero di lacerare questa lettera e di tenere la cosa segreta; anzi, lo prega di non registrare il prestito, che sarà restituito con la maggior sollecitudine.

Un mese più tardi Verdi rassegna le sue dimissioni dall'impiego di Busseto. Milano, che l'ha respinto dal Conservatorio, farà ammenda del suo fallo, divenendo la sua città d'elezione. Qui si accenderà la luce della sua gloria, auspice Bartolomeo Merelli, impresario lungimirante, che saprà intuire il suo genio e rinfocolare la sua fede, quando essa sta per crollare, sotto i colpi di maglio di tremende sventure familiari; qui Verdi coglierà i suoi più fulgidi trionfi, fino a quello supremo e postremo del *Falstaff*, l'opera nella quale, ottantenne, darà la più alta misura di sè; qui si concluderà la sua vita gloriosa, tra il compianto commosso e riverente di tutto un popolo, che accorrerà in folla alle sue esequie, rimaste memorabili.

Ma un atroce calvario ancora lo attende. La via che lo porta al trionfo è disseminata di tombe. Quando, nell'estate del '38, aveva stabilito di recarsi a Milano per battere alle porte della Scala, la morte era entrata una prima volta nella sua casa, portandosene la piccola Virginia. Il 22 ottobre del '39, meno di un mese avanti l'andata in scena dell'*Oberto*, gli muore anche il bambino, unico rimasto. L'*Oberto* è rappresentato il 17 novembre con esito abbastanza soddisfacente e replicato quattordici volte (numero modesto per quei tempi, in cui una novità bene accetta toccava facilmente le quaranta e le cinquanta rappresentazioni, e talvolta le superava, ma tuttavia tale da potersi riguardare come un successo). Ora Verdi deve scrivere la nuova opera a cui lo impegna il contratto che ha stipulato col Merelli: un soggetto comico, *Il finto Stanislao*, trattato dal librettista in guisa meno che mediocre e che non riesce a svegliare l'estro del compositore. Ma nel giugno del '40 Margherita si ammala di encefalite e in pochi giorni si spegne sotto gli sguardi disperati e impotenti del marito e del padre, accorso da Busseto appena in tempo per raccogliere l'ultimo respiro di quella figlia che, nel suo affetto e nelle sue speranze, si legava ormai indissolubilmente a colui che da anni egli teneva come un altro figlio, un figlio della sua anima e della sua passione per la musica, arte nella quale l'aveva visto innalzarsi sempre più, accostandosi giorno per giorno ad una meta che ormai appariva prossima e infallibile. Poco tempo prima, Verdi, stretto dal bisogno, s'era rivolto ancora una volta a lui, con parole di sicura fede in sè stesso: « Lei sa a che siano rivolte le mie mire e le mie speranze. Non certamente la speranza di accumular ricchezze, ma quella di essere qualche cosa fra gli uomini e di non essere inutile arnese come tanti altri. Se da Lei non ottenessi quanto chiedo mi troverei come chi nell'acqua nuotando vede la sospirata riva, ed è lì per abbrancarla, ma... le forze gli mancano e muore ».

Ora il crollo sembra irreparabile. Il naufrago non ha più scampo. Margherita è sepolta nel cimitero di S. Giovannino. Verdi è solo; la sua famiglia è distrutta. In tali condizioni egli porta a termine *Il finto Stanislao*, divenuto *Un giorno di regno*, che cade clamorosamente, senza possibilità di ripresa, in un'unica rappresentazione, dalla quale i critici ignari traggono argomento di scherno, celiando sul significato del titolo che sembra compendiare il destino dell'opera. Verdi depone la penna, vinto da uno sconforto supremo; e sembra non volerla più riprendere; e se egli la riprenderà in seguito, per le fervide sollecitazioni del Merelli che saprà strapparlo alla sua inerte apatia mettendogli sotto gli occhi un libretto elettrizzante, che risveglia tutte le sue forze e le sue facoltà (anche i tanto vituperati impresari hanno talvolta servito a qualche cosa!); se l'alato coro del *Nabucco*, che darà a Verdi l'aureola di compositore nazionale, suscitando negli animi degli italiani, anelanti alla liberazione, fremiti d'assenso e plausi entusiastici, sarà il primo fiore sbocciato dalla rinascita interiore dell'Artista (un fiore che dal sofferto dolore e dalla dominata tragedia trae il segreto della sua fragranza e della sua purezza), la nota comica non riapparirà che saltuariamente e fuggevolmente nella produzione ulteriore di Verdi, il quale — come ben fu notato — è il musicista che ha saputo dare accenti di più toccante sublimità alle parole « piangi » e « pianto ». E quando, nell'ultima opera, quella nota zampillerà e riscintillerà al sole in tutta la sua pienezza, essa non assumerà le intonazioni chiassose di quella spensierata allegria che nella nostra tradizione musicale si qualifica coi nomi sfolgoranti di Orazio Vecchi e di Gioacchino Rossini, ma avrà l'accento profondo e pensoso dell'umorismo manzoniano, quella tonalità espressiva largamente umana in cui insieme al riso entrano sensibilità e commozione, e sotto lo squillo argentino si sente una voce di sereno accoramento e di consolato pianto, che è la quintessenza della tristezza umoristica. La comicità di Verdi sboccerà dal dolore, da una shakespeariana integralità del sentire e totalità della visione umana, e serberà nel fondo quella divina malinconia che, com'ebbe a dire il De Sanctis, è l'idealità del poeta comico; malinconia che nel *Falstaff* si traduce in un sentimento del mondo e della vita tra commosso e sereno, tra indulgente ed elevato, tra la seria comprensione del doloroso e del tragico e il consiglio della saggezza.

Ma la prima radice di questo fiore ineguagliabile, nato nell'ora del goethiano equilibrio, all'apogeo dell'anima, è in quella lontana ora di schianto e di tenebre della giovinezza, in quell'uragano che, dileguato, farà più terso e immacolato il cielo dell'anima e che Antonio Barezzi esprimeva in tutta la sua squallida desolazione, dopo quel mesto ritorno a Busseto, annotando sul suo libro di cassa: « Per terribile morbo, forse non conosciuto dai medici, cessò di vivere fra le braccia paterne la mia diletta figlia Margherita in Milano, nel mezzogiorno del Corpus Domini, sul fiore di sua età e nel colmo di sua fortuna, perchè compagna fedele dell'ottimo giovine Giuseppe Verdi, maestro di musica. Pace eterna imploro all'anima pura, mentre ne piango amaramente la dolorosa perdita ».

La ruota della fortuna

LA RUOTA DELLA FORTUNA

DI FRANCO ABBIATI

L'INCONTRO di papa Paolo III con l'Imperatore Carlo V, avvenuto in Busseto per un colloquio durato esattamente quattro giorni, dal 21 al 25 giugno 1543, ebbe la sua importanza. Entrambi i monarchi, che avevano già conosciuto separatamente l'ospitalità pallavicina, erano animati in apparenza da una suprema volontà di pace. Bollivano in pentola le dottrine luterane, era fresca l'inimicizia mortale tra Carlo V e Francesco I, c'era una vecchia questione da appianare che riguardava il conteso Ducato di Milano e che contribuiva ad alimentare l'odio tra i Farnese, alla cui famiglia apparteneva il Pontefice, ed i Gonzaga accarezzati dall'imperatore. E c'era dell'altro che bisognava risolvere o liquidare: appetiti di signorotti di cui andava premiata la fedeltà da parte dell'imperatore, intemperanze di consanguinei che il Papa desiderava assecondare. Sopra tutti e sopra tutto, in apparenza, la pace. Sotto, più o meno dissimulato, l'intrigo. Perciò Paolo III, ad ogni buon conto, se ne venne in Busseto, da Bologna via Parma, seguito da ventiquattro cardinali e un nugolo di vescovi, signori e gentiluomini, ivi compreso il Duca di Ferrara con relativo brillante accompagnamento, da 600 fanti italiani, dalla guardia dei Lanzi e da 300 cavalli. E l'imperatore, figuratevi se il suo seguito poteva essere da meno; allineava un migliaio buono d'armati e signori e Duchi di Spagna in testa e il Duca di Mantova, il Barone Del Guasto, il Principe di Piemonte, il Governatore di Milano Don Ferrante Gonzaga e il Duca Ottavio Farnese con la moglie Margherita d'Austria e cavalli e scudi anche lui non sappiamo quanti. Tra tanto spolverio d'armi e d'armati, assai consigliabile a sostenere gli argomenti di ciascuna parte, c'era anche il truce tirannello Pier Luigi Farnese, primo frutto degli amoreggiamenti di Papa Paolo III — allora cardinale Alessandro e semplice legato in Ancona della Santa Sede — con una certa Lola che gli fece la bella sorpresa l'autunno del 1503; lo stesso avventuroso Pier Luigi Farnese che due anni dopo l'incontro del padre suo con Carlo V veniva eletto Duca di Parma e Piacenza per decreto concistoriale, finendo pugnalato, dopo altri due anni di prepotenze, per mano del conte Giovanni Anguissola, capo d'una lega di congiurati piacentini. E c'era, sempre al seguito di Paolo III, nientemeno che Tiziano, diciamo Tiziano Vecellio pittore.

Tiziano era incidentalmente un personaggio del corteggio papale, trovandosi da qualche tempo ospite del cardinale Farnese. Entrato in Busseto e forse messo a giacere sulla paglia, come la maggior parte dei convenuti che non trovarono letti bastevoli nella piccola città, egli non se ne stette tuttavia ozioso nei giorni della sua permanenza fra le mura. Prese a lavorare, pare dietro suggerimento di Paolo III, che voleva immortalato il congresso e che autorizzò il pittore a trattenersi in Busseto il tempo utile per concludere l'opera. Di quest'opera parla l'abate Balestra in un suo manoscritto e poi il Vitali in un suo opuscolo sulle *Pitture di Busseto* e infine il biografo Seletti cui è riuscito di trascrivere integra la trascrizione, già smarrita, che poteva leggersi sotto il dipinto tizianesco.

Testifica dunque l'abate Balestra, dopo accennato alla strada principale, o maestra, che andava fiera dell'affresco innanzi che le intemperie lo cancellassero dalla casa oggi segnata al numero 52, che: « Alla metà quasi della suddetta strada a mano destra andando verso la Porta inferiore della retrodetta città, cioè verso il fiume Po, si vede sulla facciata di una casa dipinto l'incontro di papa Paolo terzo Farnese con Carlo Quinto Imperatore in atto d'abbracciamento: qual pittura fu fatta, dal valentis.mo Tiziano... in occasione che papa Paolo terzo e Carlo Quinto Imperatore retronominati di concorde intelligenza vennero a Busseto, loco da essi eletto, per necessità d'abboccamento, in cui vi dimorarono per più giorni e ciò seguì nell'anno 1543, come vedevasi da Inscrizione che era nel mezzo della sod.ta facciata, da me

più volte letta, qual'ora più non si conosce, poichè dal tempo divorator di tutto, sono state omai consonte quasi tutte le molte figure, che componevano il ben'inteso Istoriato della rinomata facciata; sendovi appena rimasto che possa vedersi, il Papa e l'Imperatore sod.to e la faccia del Marchese del Vasto, contigua alla testa del d.o Imperatore. Di questa pittura non mi estendo farne elogi, sì perchè (come sopra ho detto) assai poco evvi rimasto, che possa vedersi, sì anche perchè a capirne l'eccellenza di quest'Opera, solo basta a che di pittura è inteso, che io ne abbia accennato l'Autore di detta ».

Ancora l'abate Balestra, riportato dal Vitali, ci fa sapere come l'affresco del Tiziano fosse accompagnato, sulla stessa facciata di casa, da un'altra pittura d'autore diverso: probabilmente un Fiammingo, giudica il Balestra, che seguiva l'imperatore, così come Tiziano seguiva il Papa. Quest'altra pittura era collocata sopra quella tizianesca. Superfluo aggiungere che anche essa illustrava l'avvenimento degno di pubblica memoria; ma non già ritraendo i due protagonisti « in atto d'abbracciamento », bensì lasciando ammirare, bellamente schierati a guisa d'orchestra, alcuni sonatori che rallegravano la fortunata Busseto di quei giorni. Da tale pittura ritenuta fiamminga, il Balestra avrebbe cavato un disegno riproducente « una graziosa testa di femmina, che con bel modo si volgeva a guardare lo spettatore ». Il disegno passò poi nelle mani del parmense Massimiliano Ortalli, mentre una sua copia legata per testamento dal Conte Sempronio Sanvito, viene conservata nel locale Monte di Pietà.

Pittori e suonatori, principi, cavalieri e graziose teste di femmine per quell'incontro cinquecentesco che davvero ebbe la sua importanza. Ma sentite un po'. Al solo sentore che in quell'occasione gli augusti visitatori di Busseto facessero « mercato di Milano » (così Paolo Giovio in una lettera), Diego di Mendoza, ambasciatore a Venezia, implora Carlo V di non cedere assolutamente Milano, « la pietra fondamentale dell'Italia », che il pontefice desiderava affidare alla signoria del nipote Ottavio Farnese. E in altro scritto, di rincalzo, lo stesso Diego di Mendoza sconsiglia l'imperatore dall'accarezzare soverchiamente i Papi, e senz'altro lo esorta a por termine, una volta per tutte, al dominio temporale, in quanto « non v'ha beneficio che possa farsi al mondo di quello di ricondurre il pontificato ai suoi principî ».

« Ny mayor bien ny beneficio se podria hazer al mundo que reducir el pontificado a sus principios ». L'esortazione non cade nel vuoto almeno per quel che riguarda il mercato di Milano. Che a Busseto non si fa. Ma che a Busseto, e non per la prima e non per l'ultima volta, provoca il confluire dei venti di fronda, o se più vi piace, di quello spirito d'insofferenza che troveremo poi diffuso nei cittadini bussetani quando la storia dovrà registrare un altro incontro meno celebrato dalle pompe, dalle lapidi e dagli affreschi, ma non meno importante: l'incontro di Giuseppe Verdi con Antonio Barezzi, che segna l'avvio di una fortuna, quindi il principio di una grandezza.

Poichè una cosa ci sembra di poter affermare con sicurezza nella fase iniziale dello sviluppo artistico verdiano. Giuseppe Verdi e per la terra che gli diede i natali e per il seme che gli fornì madre natura, e per la civiltà semplice ma antica dell'ambiente che è portato a frequentare, e per quel vento di fronda e quello spirito d'insofferenza che vengono su dalla stessa civiltà semplice ma antica, e per le lotte di campanile lasciate nel sangue « pelavicino » dei conterranei e ininterrottamente subite, o forse cercate o probabilmente gradite dai bussetani memori di troppi baratti, vittime di troppe sopraffazioni, allenati a troppe sotterranee cospirazioni e a troppi insanabili dissidi, come quello, inutilmente dissimulato sotto i fuochi d'artificio, che convenne in Busseto cinquecentesca gli esponenti massimi del papato e dell'impero irreducibilmente nemici: Giuseppe Verdi, diciamo, nella fase iniziale dello sviluppo ebbe dalla sua i valori incalcolabili della fortuna. Una fortuna in apparenza timida, in realtà strapotente. Una fortuna qualche volta alleata al dolore e addirittura vestita in gramaglie, come a meglio nascondersi, come a facilitargli il gioco ch'essa conduce trionfante fino alle prime battaglie milanesi. Fanno parte di quel gioco insieme sottile e paradossale, il sorgozzone del prete officiante ai piedi dell'altare e la conoscenza, decisiva e sentimentalmente drammatica, di Giuseppina Strepponi. Quindi vi entrano la protezione e poi l'amicizia di Antonio Barezzi e dei Filarmonici « coccardinî » e di tutti i « frati ghibellini » del contado. Finalmente vi tramano le cadute, le sconfitte, le sciagure; lo scacco patito al concorso organistico di Soragna e quello più grave al Conservatorio di Milano, la mancata nomina a maestro della Cappella di Busseto e, sì, la prematura morte, nel giro di due anni, della giovane sposa, Margherita Barezzi e dei due bambini, Virginia e Icilio, da lei avuti. È quest'ultima la fortuna vestita a lutto, la fortuna disperata e crudele che seguiva di pochi anni quella vestita a nozze — ben altrimenti promettente e tuttavia inefficace — del matrimonio di Verdi con la figlia del benefattore.

Quali mai frutti erano provenuti, alla Busseto rinascimentale di tre secoli innanzi, dall'abboccamento principesco qui avvisato e dai contemporanei esaltato come dovesse garantire la perpetua pace del mondo? Men che nulla, opina il nostro bussetanissimo storiografo Emilio Seletti:

« Certo che Busseto e la famiglia Pallavicino non ebbero alcun vantaggio fuori di avere ospitato per alcuni giorni tante celebrità del secolo, che anzi, se da quello, come vi ha qualche motivo di dubitare, ebbe concepimento il Ducato Farnese, avrebbero essi prestata la propria casa al complotto donde derivò la loro caduta, poichè infatti l'avvenimento dei Farnese segna la rovina dello Stato pallavicino, ed il sorgere di una nuova dinastia in Italia, che non sanò, ma vie più aperse le sue piaghe acerbe e gravi ».

Quali mai frutti derivarono invece alla Busseto romantica del giovane periodo verdiano, dall'accordo stretto tra il negoziante di derrate coloniali, e di confetti e torroni e bottiglie di Malaga, nonchè distillatore d'alcoolici e clarinettista e flautista e cornista Antonio Barezzi da una parte; e il compositore, nonchè discreto poeta e organista e maestro di Cappella e istruttore della Scuola Comunale di musica e della rinvigorita Società Filarmonica, Ferdinando Provesi, lungamano di Antonio Barezzi? Un solo frutto ma una vera gloria, qual'era quella preconizzata dal filosofico Mazzini, *Ignoto Numini*, al giovane musicista italiano, « che forse in qualche an-

MACBETH

golo del nostro terreno, s'agita sotto l'ispirazione, e ravvolge dentro di sè il segreto di un'epoca musicale ». Mazzini sognava e invocava quella gloria nel 1836, lamentando per allora che l'arte italiana mancasse del « battesimo di una missione », auspicando l'avvento di una musica educatrice, di una musica per il popolo, di una musica europea che compendiasse e insieme confondesse i due basilari elementi generatori della melodia (l'uomo, l'azione, l'individualità) e dell'armonia (Dio, il pensiero, la società). Quella gloria che il filosofo della musica aveva soltanto presagito, per illuminata potenza di logica, senza peraltro identificarne il fattore, ecco Busseto se la faceva sua per pura potenza d'intuito. Ne creava i presupposti, ne alimentava gli spiriti.

Bussetano il carro della fortuna che avrebbe accompagnato Verdi per le vie del mondo. Bussetani i cocchieri meravigliosi del primo viaggio aurorale. Sul carro la gloria in divenire, una gloria ancora adolescente che nessuno avrebbe osato prendere sul serio. Invece la prendono seriamente il negoziante Barezzi e l'organista Provesi, i cocchieri amici che siedono a cassetta impugnando le briglie. Barezzi e Provesi ancora non conoscevano le profetiche parole del filosofo musicale. Ma avevano sottomano Giuseppe Verdi delle Roncole, un ragazzo tra i dieci e i quattordici anni. Non attesero le profezie e preferirono ascoltare la voce del cuore. Issarono Verdi sul carro della gloria che era per avventura il carro medesimo della fortuna. E fu quello il buon frutto derivato a Busseto dall'accordo-complotto di due oscuri filarmonici, Antonio e Ferdinando.

Intendiamoci. Al tempo del ciabattino Pugnatta, presso il quale il gloriato fanciullo trascina la spinetta rabberciata alle Roncole e subito rallegrata dall'augurale iscrizione dello stesso operaio rabberciatore, tanto il liquorista filarmonico quanto l'organista giacobino erano lontanissimi dal supporre quel che dovesse uscire, di grande, dalle loro non più che cordiali, non più che campanilistiche iniziative. Il loro piccolo sogno artistico non aveva, per allora, che un fondamento squisitamente municipale: quello di creare il maggior numero di accoliti « in gamba » alla istituzione favorita, che per avventura è una istituzione musicale, quindi di sottrarre il maggior numero di accoliti « in gamba » alle istituzioni concorrenti di qualsivoglia specie. E sono istituzioni concorrenti tutte quelle governate o soltanto benevolmente sorvegliate dai preti e dai vescovi e insomma dai curatori d'anime, notevolmente sospettati dagli ambienti borghesi intinti di carboneria e di framassoneria. Il piccolo sogno municipale non è così facile da realizzarsi anche per chi possiede quattrini, come il Barezzi, ed anche per chi possiede una certa cultura classica, come il Provesi, il quale ultimo è dopotutto alle dipendenze del prevosto nonostante sia nemico dichiarato della Restaurazione e suoi uomini e suoi metodi e sue leggi. Ma si realizza.

L'ultimo prescelto tra gli accoliti da guadagnare alla causa è appunto Verdi, che però non è tipo da prendersi alla leggera come dice il suo muso duro, dai lineamenti severi e volitivi. Verdi, fra l'altro, che si accoda al Provesi e al Barezzi per gli studi musicali, non esita a mettersi nelle mani del sacerdote epigrafista Pietro Seletti, canonico della Cattedrale ed insegnante alle scuole comunali, per gli studi letterari che arrotondino lo scarso peculio delle cognizioni apprese alle Roncole. E quel Seletti, membro autorevole di varie società bussetane, è ancora buon conoscitore di musica e violinista dilettante. E insomma vien fuori che a un dato momento il canonico Seletti non nasconde all'allievo Verdi le sue speranze d'avviarlo alla carriera ecclesiastica. Verdi non dice nè sì nè no. Forse esprime uno dei rari sorrisi della sua adolescenza, dopo i pochi già riservati al suonatore girovago della sua puerizia. Sorride al canonico quando questi gli fa osservare i ristretti limiti a lui concessi dal campo dell'arte in Busseto: organista della Cattedrale, quando vada bene, e per quel posto non bisogna una grande sapienza musicale ma basta quella di un buon prete dilettante com'è lo stesso canonico e come può diventare lo stesso Verdi. Verdi non dice nè sì nè no. Ritorna dal buon Provesi cui riferisce la proposta dell'ottimo Seletti. Sdegno del Provesi, condiviso dal Barezzi. Al timore, confessato dal ragazzo Verdi, d'essere espulso dal ginnasio bussetano per le sue malcelate simpatie verso l'ambiente dei « frati ghibellini », Provesi addirittura offre di sostituirsi ai barbari professori ginnasiali nell'insegnamento della storia, della retorica, del latino, materie ch'egli riconosce indispensabili anche per il musicista, tanto è vero che lui medesimo, Provesi in persona, è in grado di dirigere una scuola di recitazione annessa alla Filarmonica ed è in grado, più tardi, di tenere cattedra proprio al Ginnasio, e proprio di retorica, a marcia confusione dei pedanti locali.

Verdi, che ha risposto alle esortazioni del canonico con un semplice sorriso, non risponde affatto alle indignate proteste del maestro di cappella. E cioè neppure sorride. Incomincia ad averne fin sopra i capelli di quelle schermaglie, cui poteva semmai partecipare quando non fosse stato chiamato direttamente in causa. Sa che nessuna finalità pratica e nessuna mira inconfessabile stanno alla base della contesa della quale è involontariamente oggetto. Confusamente avverte l'importanza delle pur mediocri aspirazioni che animano le parti disputanti: aspirazioni religiose, aspirazioni artistiche e, perchè no?, aspirazioni più o meno segretamente politiche come quelle che covavano anticamente nel seno dei papi e degli imperatori venuti a Busseto per appianare i vecchi e fomentare i nuovi litigi. Quello che Verdi assolutamente non capisce è il valore decisivo di quel fermento delle opposte correnti bussetane, un valore decisivo per la sua buona sorte di maestro dei maestri, di uomo tra gli uomini. Era quella, in cammino, la sua buona fortuna, ma così fatta che il ragazzo scontroso non se ne sarebbe accorto mai. Se ne infastidiva, anzi, come d'avventura noiosa e pericolosa insieme, che soltanto più tardi, morto il Provesi, affronterà consapevole e risoluto parteggiando per una delle parti. Era già in Giuseppe Verdi e fu sempre, un amore sviscerato per i patti chiari e per le posizioni franche leali indipendenti. Già era nel suo istinto formidabile il gusto e la necessità di non dovere mai nulla a nessuno, quasi di non sentire neppure i debiti della riconoscenza, che talvolta fanno chinare il capo dubbioso. Sulla soglia della virilità il ragazzo delle Roncole già meditava in cuor suo quello che un secolo più tardi Ferruccio Busoni scriveva ad Arrigo Serato: « In Italia abbiamo avuto dei milioni di patrioti e un numero

vergognosamente meschino di gente che seppe mantenere le opinioni; i grandi artisti, poi, si contano sulle dita. Dunque: è facile essere un patriota, è rarissimo riscontrare una quercia che non si piega alla bufera... ».

Appunto per non piegare alla bufera, per reagire alle infatuazioni e agli imbonimenti, per sottrarsi alle beghe di campanile di cui ha sentore da tempo; appunto per obbedire soltanto alla voce della propria coscienza e non a quella di un sentimento di gratitudine che a un certo punto potrebbe spadroneggiare la sua stessa volontà, Giuseppe Verdi ha sorriso al canonico fiducioso e illuso e non ha sorriso affatto all'organista sdegnato e mangiapreti. Di più. Quando le opposte fazioni scaldano i ferri e l'organista alleato del benefattore Barezzi scaglia epigrammi contro il canonico avversario del benefattore Barezzi, allora Verdi comincia a difendere la propria assoluta libertà con un gesto che dice tutta la sua fierezza: non abbandona le lezioni ginnasiali del canonico Seletti, che esplica un proprio dovere e basta, ma trascura ostentatamente le lezioni dell'organista Provesi, che, amico del benefattore, pretende forse di esercitare un diritto.

Per questa permalosità, per questa ipersensibilità, per questa smisurata sete di libertà, di cui non guarirà mai, Giuseppe Verdi fu sicuramente prossimo a vestire l'abito talare, che dopotutto non gli avrebbe impedito di assecondare le invincibili inclinazioni artistiche. Ne lo distolsero evidentemente le strategie via via più caute e intelligenti, dei suoi protettori e istruttori. Il canonico Seletti dal canto suo — lo lascia indovinare anche Delfico caricaturista — smise ben presto le ambizioni che volevano farlo padre spirituale d'un novello sacerdote. Era una mente colta, ma era ancora quel che si dice un uomo di spirito, tale che Verdi, anche maturo, non dimenticherà mai. Egli sarà uno degli ospiti abituali di Sant'Agata durante i soggiorni verdiani. Verdi lo manderà a prendere con un calesse ogni settimana per il pranzo di giovedì e si varrà di lui per le opere caritatevoli da compiersi con la ruvida delicatezza desiderabile. Dunque al tempo degli scontri bussetani tra « codini » e « coccardini » e assai prima che si delineasse l'acerba guerriglia, provocata dalla morte del Provesi, tra « verdiani » e « ferrariani », don Seletti aveva perfettamente intraviste le possibilità artistiche, piuttosto che le vocazioni teologiche, del proprio allievo. Aveva anche messo alla prova un certo giorno, quasi canzonando, lo scolaro di grammatica, in occasione d'una messa cantata che doveva aver luogo nella Chiesa di S. Ignazio. All'ultimo momento era venuto a mancare l'organista, diciamo così, dei giorni feriali: un Capitan Soncini, già comandante delle guardie dell'Infante di Parma, che sostituiva a volte l'invecchiato e acciaccoso Provesi nelle funzioni meno solenni. Don Pietro Seletti sollecitava Verdi a prenderne il posto in via di ripiego e tutt'affatto confidenziale, come a riderci sopra. Verdi non fece ridere. Fu così pronto e bravo da rendere definitiva la conversione del canonico. « E continua pure con la tua musica! » deve avergli raccomandato in sacrestia, al termine della funzione, il remissivo professore di grammatica. Verdi continuò. Infittirono le lezioni del Provesi e parvero allentarsi, almeno provvisoriamente, le lotte di parte.

Dal canto proprio Ferdinando Provesi non s'era stato con le mani in mano. D'intesa con l'arcipotente Barezzi, era stato d'avviso che gli studi ginnasiali di Verdi dovessero camminare di pari passo con gli studi musicali: costasse pure, quella necessità, il quotidiano contatto del ragazzo insidiato con il canonico insidiatore. Egli stesso, Provesi, con quella sua testa bizzarra e versatile avuta in lascito da una nobile famiglia decaduta di Parma, da giovane s'era dedicato profittevolmente anche alle lettere, tanto da potersi arrangiare da solo i versi di due opere farsesche come *Le nozze campestri* e *L'ebrea di Livonia*. Avanti dunque, caro Beppino, con le utili nozioni di storia e di grammatica. Ma non perciò hai da prendere sottogamba le esercitazioni alla spinetta e l'armonia e il contrappunto. E se ti prende la noia per quei bassi numerati da realizzare e per quelle due o tre parti da muovere in moto retto o contrario, alla maniera semplice o fiorita, e per aggravamento e per diminuzione, e allora lasciati pure scaldare la fantasia manipolando per la Filarmonica ricuciti pezzi d'opera e marce e ballabili, e ricavane lesto gli estratti particolari per ciascun filarmonico strumentista. E se ti scappa, vedi un po' tu, componi liberamente qualche breve pezzo per l'Accademia che sarà felice di riprodurlo in casa Barezzi, sotto la guida dello stesso Barezzi dilettante o sotto la guida tua: ma sì, ormai non sei più un bambino. Vedi un po' tu, mio caro Beppino, se Barezzi permettendo...

Barezzi permette e come. Fa parte anche della sua rinnovata strategia accarezzare Verdi quasi come un figlio, eccitarne la volontà che sembrava sopita, e intanto giovarsene per i fini della Filarmonica da poco rinnovata. D'accordo con Provesi, che già considera il ragazzo come un suo pari, concedendogli di sedersi all'organo di cui è titolare, nonchè di supplirlo in alcune lezioni musicali particolarmente faticose, Antonio Barezzi cede sovente la bacchetta direttoriale al filarmonico prediletto, lo inizia inoltre ai piccoli segreti degli strumenti a fiato di cui è provetto, anche gli apre il robusto pianoforte di casa, una pomposa « coda » del fabbricante viennese Fritz che dà soddisfazioni assai più della vecchia spinetta rugosa. Verdi si rianima tutto e raddoppia la sua attività. Secondo che attesterà il suo collega filarmonico Giuseppe Demaldè in alcuni *Cenni biografici*, stesi nel 1853 per incarico di Emanuele Muzio e oggi conservati manoscritti nell'Archivio del Monte di Busseto, egli diventa presto un egregio pianista. Ripetutamente in casa Barezzi lo si sente eseguire « con la massima disinvoltura e perizia ed a primo colpo d'occhio sul pianoforte qualunque più scaltra composizione, sì per pura fantasia, capricci, variazioni, o concerti per quello Istromento in cui si fece prode campione, che nessuno a Busseto lo uguagliava ». Di rincalzo, in una propria nota autografa, ricorda Barezzi che di quei giorni il suo Verdi « si rimette allo studio e al lavoro di composizione, pronto a soddisfare i desideri di tutti ». Primi fumi di quei primi bollori, numerose pagine per canto, per pianoforte, per fagotto, per corno, con accompagnamento e ripieno di orchestra. Una bazza.

Verdi, sulla quindicina, è in ebollizione. Pensa ai lavori più impegnativi. Non esita ad accollare una propria sinfonia al *Barbiere di Siviglia* rossiniano, per una rappresentazione offerta nel teatrino di Busseto. Ma non vuol peccare di superbia e in un primo tempo se la vuole ascoltare alla Filarmonica. Va bene. Allora egli stesso

LUISA MILLER

si fa coraggio e la sostituisce a quella che lo stesso Rossini aveva appigionato per il *Barbiere*, levandosela dall'*Elisabetta regina d'Inghilterra*. Nel teatrino la sinfonia gli procura le prime maiuscole acclamazioni. Si rinfocola l'ardire del giovinetto che ora posa lo sguardo sui versi dell'Alfieri da lui ripassati, con altre opere letterarie e storiche, negli ospitali saloni della biblioteca comunale. Ne vengono fuori otto pezzi, per voce di baritono ed orchestra, riuniti con il titolo di *I deliri di Saul*. Di essi parla con molta convinzione il Barezzi, come del « primo lavoro di qualche conto ». Ad essi accenna anche il Demaldè, già rapito dal successo della sinfonia preposta al *Barbiere*. Questo successo aveva dato una spinta così gagliarda all'ingegno di Verdi che costui — scrive il Demaldè — « di lì a poco si faceva innanzi con altre sinfonie, arie, duetti, concerti per pianoforte, variazioni per diversi istrumenti, sopra temi propri o di accreditati maestri ». E non basta, e siamo al punto: « Andava ancora più innanzi: colle parole dello Alfieri vestiva di note i deliri di Saul a sola voce di baritono. Quella composizione è un vero gioiello, una pietra preziosa, un non so che di grande che qualunque accreditato maestro non isdegnerebbe di porvi il suo nome. Anche questo parto fu eseguito in diverse accademie in patria, riportando l'ammirazione dei cittadini e dei forestieri accorsi a sentirlo, i quali non mancarono di tributargli sperticati elogi ».

Ora Verdi sta per toccare i sedici anni. Da qualche tempo il buon Barezzi, segno di massima distinzione e insieme d'oculata saggezza amministrativa, si vale di lui nel disbrigo delle faccende dell'azienda. Certo non ne abusa e quell'aiuto è saltuario, occasionale, non tale comunque da meritare la definizione di « commesso » appioppata al giovane musicista da molti biografi, compreso il Delfico. Forse una delicatezza del Barezzi che vuole alleggerire nel pupillo il peso della riconoscenza, forse una fierezza del pupillo che voleva compensate e immediatamente contraccambiate le attenzioni del Barezzi. Forse entrambe le cose che stringevano e purificavano i legami dell'affetto, facilitando i rapporti tra il negoziante di Busseto e il difficile figlio del suo vecchio cliente delle Roncole, consolidando la stima reciproca, suscitando e ingentilendo un'amicizia piena e disinteressata.

È dell'ottobre 1829 il primo concorso di Verdi a un posto d'organista nel vicino paese di Soragna: concorso che gli studiosi verdiani insistono a chiamare « sfortunato » e che noi, appunto per essere andato a male, amiamo definire fortunatissimo. Verdi evidentemente non aveva dimenticato mai la bottega paterna delle Roncole. Vi si recava sovente e ogni volta leggeva negli occhi del papà e della mamma sua una domanda non veramente formulata che con gli occhi, ma non perciò meno ansiosa. Quando avrebbe cominciato quel ragazzo di cui si diceva tanto bene, a ripagarli un pochetto dei loro duri sacrifici? Quando avrebbe portato finalmente qualche soldarello in casa? Beppino aveva una fantasia e sa Iddio quale. Ma aveva un cuore. E gli faceva male vedere i suoi vecchi sempre più vecchi, declinare nella loro bottega sempre meno bottega, però sempre più deserta e ammuffita. Una buona volta avrebbe voluto rispondere alla tacita domanda, che sempre cadeva nel vuoto o deviava nelle richieste descrizioni delle benevolenze dei Barezzi, dei consigli dei Provesi e Seletti, delle tornate accademiche andate o in preparazione: vapori assai e poco arrosto. L'occasione a rispondere si presentò nell'estate di quel 1829, essendosi reso vacante il posto di organista nella chiesa parrocchiale di Soragna, in seguito alle dimissioni del titolare Antonio Frondoni. Estate calda e uggiosa. Nel suo cascinello voltato in uno spaccio e rivoltato in osteria e senseria, passava le ore stanche della giornata mamma Verdi. Pesava sulle cose il silenzio dei pomeriggi canicolari. Non un canto, non un avventore, l'aria ferma nella penombra del negozio. Mamma Verdi aveva accostato i battenti per umiliare le mosche e attenuare la calura. Compariva a tratti il suo Carlo che di buon mattino s'era messo in moto per un affaruccio che lo chiamava altrove e che non riusciva a concludere. Vita grama. Laggiù a Busseto — chi sa mai che combinerà — l'unico figliolo Beppino, a non contare l'inferma Francesca deficiente. Mamma Verdi dubita seriamente d'aver infilato la via giusta confortando il marito nella decisione di fare un musicista di quell'adorato figlio. Ora teme che una volta o l'altra il marito gli rinfacci l'incauto suggerimento. Più che mai teme quando la bottega è inattiva e gli affarucci stentano a concludersi e il cassetto geme per la pochezza dei proventi. Sola e inutile, dietro il banco mamma Verdi teme, mamma Verdi dubita, il suo sguardo spia la fessura dell'uscio che gli annunci il declinar del sole e il primo avvento d'una donnicciola in compera e il primo volo d'una rondine che dica è il tramonto. Ma giunge Beppino e d'un colpo svaniscono dubbi e timori. Poichè Beppino, senz'altri preamboli, comunica la sua decisione di concorrere al posto d'organista in Soragna, lì a quattro passi dalle Roncole.

La domanda di Giuseppe Verdi per il concorso a quel posto d'organista è senza dubbio il primo documento ufficiale in ordine cronologico, d'una volontà di indipendenza che nel maestro non verrà mai meno per tutti i settant'anni e più di vita che gli restano: volontà d'indipendenza, desiderio anzi bisogno di svincolarsi da ogni legame non liberamente eletto se pure affettuosamente accettato. Quella Busseto gli sapeva un poco di prigione. E quelle Roncole andavano in qualche modo ripagate. La petizione è inoltrata — siamo al 24 ottobre 1829, Verdi ha da poco compiuti i sedici anni — ed ecco troviamo in essa, con il primo segno di volontà, il primissimo esempio di scrittura giovanile verdiana e insomma il primissimo autografo originale d'un genio specialmente ordinato ma altrettanto prolifico nella corrispondenza epistolare. Rivolta ai Fabbricieri dell'Opera Parrocchiale di Soragna, dice la petizione:

Ill. Sig.ri

Presentitosi da Giuseppe Verdi, domiciliato nella Comune di Roncole essere prossima la vacanza dell'organo della Chiesa Parrocchiale di Soragna per la spontanea rinunzia del Sign. Frondoni, egli offresi in rimpiazzo del rinunziante, dietro però i necessari esperimenti sì privati che pubblici, sulle richiedentesi capacità pel disimpegno delle Sacre funzioni.

Chiede pertanto rispettoso alle S. L. Ill.me di essere ammesso fra i concorrenti all'Org.no sud.to assicurandole del più attento ed indefesso servizio ed ogni sforzo possibile onde meritarsi il comune aggradimento in caso che egli ne fosse il prescelto.

Pieno frattanto di viva fiducia, protestasi con sentimenti di rispettosa considerazione delle S. L. Ill.me

Dev. Obb.mo Servitore

GIUSEPPE VERDI

La domanda non parte senza il corredo d'una lettera di presentazione di Ferdinando Provesi, questa però datata da Busseto anzichè dalle Roncole, al 26 ottobre. Non è precisamente questa del Provesi, una lettera che si abbandoni a lodi sperticate e incontrollate. Ma non vogliamo insinuare che il Provesi, entusiasta dell'allievo, come il Barezzi geloso del pupillo, non fossero soddisfatti d'un eventuale fallimento del concorso verdiano. E sorvoliamo sia sul ritardo dell'inoltro, che avviene due giorni dopo la petizione di Verdi, sia sul tono curiosamente affrettato e asciutto della lettera di presentazione dello stesso Provesi. Il quale senz'altri convenevoli scrive:

Attesto io sottoscritto per la pura verità, che Giuseppe Verdi di Roncole viene da me istruito nella musica teorico-pratica dal corso di quattro anni; quindi esser egli già in istato di occupare plausibilmente la carica di Organista tanto per le funzioni locali, quanto per quelle ove si richiedesse accompagnamento di musica.

Si rilascia da me pertanto a sua richiesta il presente certificato, acciò possa valersene all'occorrenza.

F.DO PROVESI

Esito di quel concorso, per il sedicenne Verdi, nullo. Altri due candidati vi avevano partecipato, certi Napoleone Aimi di S. Secondo e Luigi Raimondi di Monticelli d'Ongina. Quest'ultimo è il prescelto, come quello, è da credere, che aveva stilato una domanda particolarmente untuosa nella quale egli, « umilissimo servo ed oratore osseq.mo... si fa rispettoso coraggio ricorrere alle Signorie Loro Ill.me umilmente supplicandole di eleggerlo ecc. ecc. ». Anche a quei tempi là correva gran differenza tra chi, come Verdi, si offre in « rimpiazzo del rinunziante » senz'altri salamelecchi e chi, come il Raimondi, « si fa rispettoso coraggio » e umilmente supplica una degnazione. Così l'Opera Parrocchiale di Soragna decreta a pieni voti di accettare il « retroscritto petente Sign. Luigi Raimondi ». E presso la tastiera dell'organo di Soragna appunto si affossa il retroscritto petente Raimondi, mentre fuori all'aperto, nel cielo di Busseto, ancora brilla la buona stella che illumina il cammino dell'eternamente bocciato Beppino.

Inverno è alle porte quando Verdi, in una capatina alle Roncole, è costretto a confessare la sconfitta a mamma Luigia e a babbo Carlo. Ma da poco è inoltrato l'inverno, quando il Provesi, vinta, lasciateci affermare, la più insidiosa delle battaglie, la battaglia di Soragna, indirizza una famosa lettera alle « primarie » autorità di Busseto, invitandole ad assistere ad una Accademia in casa Barezzi, promossa da entrambe le Società Filarmonica e Poetica. La lettera è del 18 febbraio 1830. L'Accademia nella quale Giuseppe Verdi avrebbe presentato per la prima volta in pubblico i suoi lavori giovanili, era indetta per il giorno seguente. Così si esprime il Provesi nel suo invito, e giudicate voi quel che generosamente vi lascia ad intendere, e la differenza che passa dall'attestato per il recente concorso di Soragna:

Ill.mo Signore, le due Società, Musicale e Poetica, che nella sera di domani, 19 corrente, offriranno per la prima volta un saggio di loro produzioni nella Sala Accademica del Signor Antonio Barezzi si fanno in dovere d'invitare per mezzo mio la S. V. Ill.ma unitamente alla rispettabile sua famiglia. Nulla potrà tornare di più caro e di più glorioso alle due Società stesse che vedersi onorate della presenza di chi adempie alle funzioni della Primaria Autorità Comunale. Sarà essa la più efficace animatrice di quel genio che oggi sorge e che diverrà ben presto il più bell'ornamento di questa Patria.

Siamo sinceri. Quell'esordio non avrebbe avuto nè senso nè scopo senza la fede del Barezzi e senza l'entusiasmo del Provesi; l'uno e l'altro, ci par di sentire, incoraggiati e complimentati dai Bussetani più intelligenti, come il Demaldè e compagni filarmonici, dai più confidenti come i familiari stessi del Barezzi e i loro amici intimi. Facile immaginare il fervore dei preparativi per la pubblica accademia del 19 febbraio, che doveva offrire la rivelazione già promessa alla vigilia dal Provesi. La gentile trepidazione della signora Maria Barezzi, nata Demaldè, l'orgasmo affettuoso e chiassoso dei suoi cinque figli, a cominciare da quella primogenita Margherita quindicenne che spalanca tanto d'occhi ogni qual volta Beppino bazzica per casa. E Beppino ci bazzica tutto il giorno. Da molte sere, per le prove e le riprove, si faceva tardi nella frastornante sala accademica appena intiepidita da un caminetto a legna e tuttavia ardente per i bollenti spiriti che l'animavano. I ragazzi facevano festa e non si sentivano d'andare a letto innanzi che si fosse taciuto l'ultimo bombardino e che il « genius loci » avesse augurato la buona notte. Notti messianiche seguivano alle prove musicali. Tardava a prender sonno lo stesso padron di casa, eccitato dall'avvenimento imminente nel quale egli, quanto l'impegnatissimo Provesi, sentiva in gioco l'onore proprio e l'onore di Busseto. E tardava a prender sonno l'organista Provesi, preconizzator del « genio che in oggi sorge ». E sovente l'alba coglieva ancor desta la piccina Margherita quindicenne. Poichè l'esordio di Giuseppe Verdi non avrebbe avuto nè senso nè scopo senza la fede del Barezzi e senza l'entusiasmo del Provesi. Ma non avrebbe avuto conforto e premio adeguati senza l'amore fanciullo di Margherita. Assai prima degli osanna levatisi su dalla sala accademica la sera del 19 febbraio 1830, valsero alle più grandi fortune verdiane quel voltarsi e rivoltarsi fra le coltri insonni di tre creature al Beppino devote, di Beppino sollecite, in Beppino fiduciose forse più ch'egli non mostrasse di meritare.

Infatti è nostra impressione — a parte il recente tentativo d'evasione in quel di Soragna — che le memorabili notti del suo diciassettesimo anno, da poco avviato in Busseto, Beppino le trascorresse in relativa pace e tranquillità dei nervi. Che altri combattessero per il suo presente e per il suo avvenire, era per lui una ragione di fastidio piuttosto che di vero compiacimento. In verità dopo le prove e le stesse osannanti accademie egli usciva di casa Barezzi affaticato ed anche liberato. Non fosse stato lo struggimento dell'anima di Margherita, da poco sbocciata ai palpiti di un sentimento nascosto ma vorace, Beppino sarebbe stato perfino d'avviso di perdersi nel buio dei portici bussetani e di non farsi più ritrovare. Era così fatto quel ragazzo, che s'impennava contro

ogni sorta di servitù. La sua stessa superiorità, confusamente presentita, era già di per sè un esilio. Dirigendosi verso la stanzina del Pugnatta, che abiterà ancora per pochi mesi, il giovane Verdi è più leggero e sgombro che non sia la mattina seguente, rifacendo i passi verso i saloni del Barezzi. Solo e libero, non superiore e non inferiore a nessuno, lo lascia il povero ciabattino presso il quale agonizza la sfinita spinetta. Non solo e non libero, superiore e inferiore a tutti che lo circondano, si sente presso il ricco negoziante che lo protegge, che gli affida un'orchestra e un pianoforte a coda, che gli organizza concerti per il « lancio » e finalmente gli apparecchia un lettino in casa innanzi di concedergli la figlia.

Tutto sommato — fastidi e soddisfazioni, umiliazioni e trionfi — la pace di Verdi in quei giorni appare perfetta. Come avverte anche il caro Delfico, Verdi s'era messo a impartire all'eccellente Margherita Barezzi alcune piacevoli lezioni di canto e pianoforte. Le lezioni lo aiutavano ad illudersi ch'egli fosse veramente uguale ai suoi benefattori, quindi lo sollevavano insieme da certi strani rimorsi di coscienza e da certe stranissime crisi di avvilimento specialmente seguite alla bocciatura soragnana. Se poi le lezioni finivano in un bacio, ecco per un dolce attimo o per tutta la giornata le differenze cadevano e di classe e d'ingegno. Pari per qualche tempo i benefattori al beneficato, il quale non perciò perdeva le staffe ma soltanto attingeva nuove forze nell'intento di « farsi una posizione » e di crearsi una famiglia. S'intende ch'era ancora presto per quei traguardi e Verdi lo sapeva. Ma tra i sedici e i diciotto anni Verdi sapeva ancora che l'unico mezzo per avvicinare quei traguardi era d'intensificare le lezioni di Margherita, non importa se a scapito delle lezioni del Provesi. Ed era soprattutto d'intensificare il lavoro, non importa se limitato per intanto alle modeste prospettive artistiche della Filarmonica. Così, tra le generali agitazioni che pare non lo riguardino, Giuseppe Verdi batte sodo e complessivamente tranquillo sull'incudine dell'amore e del lavoro. Ne sprizzano scintille che acciecano Busseto e i Bussetani. Non lui, Beppino, che ci vede benissimo e sa da che parte leva il sole e da che parte tramonta. Il sole della gloria.

(dal I volume della biografia in corso di pubblicazione presso l'editore Ricordi)

Carattere e italianità

CARATTERE E ITALIANITÀ

DI GINO RONCAGLIA

« Nel bronzo degli eroi
« foggiò se stesso »
G. D'Annunzio

« UOMO di Plutarco » lo ha definito Giuseppina Strepponi. « Uomo di propositi fermi, onesti, alti »; e tutta la sua vita, di cui l'epistolario è specchio terso, ci attesta l'assoluta verità di queste definizioni della moglie. Le lettere ch'egli scriveva ad amici, conoscenti, artisti, impresari, editori, erano buttate giù con l'estrema franchezza e sincerità di chi è ben lontano dal pensare che potranno un giorno andare in pasto al pubblico. Una volta che questo è capitato per alcune lettere di Bellini egli se n'è indignato. La schiettezza dei suoi giudizi corrisponde a un suo intimo assoluto bisogno di dire senza inutili giri di frasi tutto ciò che pensa, in modo non equivocabile. Nulla può dunque rappresentarci più fedelmente il suo pensiero che un giro attraverso al suo epistolario, monumento dei più solenni che, senza volerlo, Verdi ha creato, a se stesso. Se le sue opere ci dicono la sublimità del suo genio musicale e drammatico, le sue lettere ci dicono l'altezza eccelsa della sua anima. Se gli avvenimenti lo costringono talvolta a denudare qualche lembo del suo cuore, ne prorompono allora frasi di una sbalorditiva energia e incandescenza, che vi fermano e vi inchiodano come rivelazioni luminose. E voi sentite che quell'uomo, del quale ammiravate la fantasia musicale, è un essere anche moralmente superiore, la cui coscienza è simile a una compatta corazza d'acciaio splendente e senza incrinature. E non sapete se sia più alto l'Artista o l'Uomo; e vi prende un senso di sgomento come sempre davanti ai più solenni e incomprensibili prodigi della Natura.

Tale è l'uomo che accanto alle note in cui ha fermato una fuggevole e sublime ispirazione melodica, può scrivere, minuzioso e preciso, le cifre di spese pagate e di somme ricevute; e che può dire di sè fino alla tarda vecchiaia « io non sono che un contadino delle Roncole », e può tracciare questo michelangiolesco autoritratto: « io sono estremamente franco, deciso, qualche volta irascibile, selvaggio anche se volete, ma giammai nè difficile nè prezioso ».

Questo l'uomo che può vantare a fronte alta: « non ho mai detto una parola a giornalista, mai pregato un amico, mai fatto la corte al ricco per avere un esito ».

E quando sa che il famoso critico Filippi viene inviato al Cairo per assistere alla « prima » dell'*Aida*, si sdegna di quella ch'egli considera una *réclame* « umiliante e di nessuna utilità ».

Nel 1851 rompe un contratto col S. Carlo, « piccato dallo stile protettore che si adoprò scrivendomi nell'offrirmi il contratto »; ma non è alieno dal riprendere le trattative se si useranno modi pei quali « la mia dignità d'uomo e d'artista non abbia ad essere offesa per nulla ». Dante non agiva altrimenti quando gli si offriva di ritornare a Firenze. Non è dunque uno scontroso, ma un uomo che ha della propria dignità e della correttezza e delicatezza dei rapporti coi suoi simili una sensibilità estrema, che non oseremmo dire esagerata perchè non è che il riflesso di una rettitudine illibatissima. « La parola *intrigo* — scrive altrove — non esiste nel mio dizionario e sfido il mondo intiero a provare il contrario ».

Arrivato ai 71 anni esclama: « ho lavorato molto, e posso bene starmene ora un po' tranquillo ». Ma sì, star tranquillo! Proprio lui, Verdi! Infatti tra i 70 e gli 86 anni ci dava l'*Otello*, il *Falstaff* e il *Te Deum!* Ecco il suo riposo. La fierezza del suo carattere impronta di sè perfino la sua modestia, cosicchè egli si adombra quando viene a sapere che vogliono intitolare a lui il teatro di Busseto, per tema di passare agli occhi degli Italiani come « ambizioso d'avere un teatro intitolato e un busto ». Rientra in questo aspetto della sua sensibilità quanto Giuseppina scriveva al De Sanctis, a proposito di un progettato ricevimento solenne a Napoli nel 1872: « è cosa — avvertiva —, ve lo posso assicurare, che spiacerà sovranamente a Verdi! Egli detesta, in generale, queste dimostrazioni chiassose ». Rifiuta con co-

mico spavento il titolo di Marchese e il Collare dell'Annunziata. Si affretta a scrivere a chi poteva impedire che gli fosse intitolata in Genova una via: « parola di Verdi, mi costringeranno a non mettere più piede in quella strada e a far lunghi giri per arrivare al centro della città! ». Per questa sua fierezza Verdi può dare all'allievo Muzio questo consiglio che altro non esprime se non ciò che è solito fare egli stesso: « Rispettate e fatevi rispettare: mai un'ingiustizia e mai una debolezza: trattate ugualmente i più alti come i più bassi, non abbiate predilezione per nissuno, non abbiate simpatie, nè antipatie, e non abbiate nemmen paura di qualche maledizione ». Qui non è solo un grande Maestro di musica che parla, ma un grande Maestro di vita, di granitica, adamantina rettitudine e purità! La sua franchezza gli permette di annunciare i successi delle sue opere (che egli desume dagli incassi serali, riconoscendo implicitamente non la critica ma il pubblico quale giudice sovrano in teatro) e di confessare con altrettanta calma gli insuccessi. Tutt'al più si limita ad aggiungere: « il tempo giudicherà ». Solo un insuccesso non gli è mai andato giù: quello della sua seconda opera *Un giorno di regno*, per la palese soverchia asprezza usata dal pubblico in quell'occasione contro « l'opera d'un povero giovane ammalato, stretto dal tempo, e col cuore straziato da un'orribile sventura! ».

Alla fierezza del carattere si accompagna uno spirito d'indipendenza che, naturalmente, è soltanto l'espressione cosciente della propria potente personalità.

Coscienza di sè, fierezza, dignità gli dettano le sdegnose parole ch'egli scrisse una volta contro i suoi concittadini bussetani: « So bene che molti, parlando di me, van sussurrando una frase non so se più ridicola od indegna...: *L'abbiamo fatto noi!...* Ridicolo, perchè io posso rispondere: *Perchè non fate gli altri?...* Ma io alzo la testa e dico con orgoglio: Signori, ho portato il vostro nome con onore in tutte le parti del mondo. Ciò vale bene 1200 franchi! », che era la somma ricevuta per poter studiare. E tuttavia, quest'alta coscienza di sè, questo sacro orgoglio, che per certi atteggiamenti lo fa assomigliare al Farinata dantesco, i grandi successi, il gran nome, non lo hanno mai esaltato. Cosicchè, pesatosi ben bene, può dire di sè: « Io non sono nè orgoglioso nè umile »; ed anche: « I successi non m'hanno mai fatto montare il sangue alla testa, ed i fiaschi non mi hanno mai scoraggiato ». Uno, veramente, lo scoraggiò: quello di *Un giorno di regno;* ma il proposito fatto allora, in un momento più che di scoramento, di ribellione contro l'ingiustizia subìta, di non scrivere più, non poteva durare (Merelli che aveva intuito il suo genio glie lo aveva predetto), e non durò.

Questa sua indole non poteva a meno di allontanarlo dalla mediocrità che lo circondava, di dargli la nausea dei piaggiatori e dei seccatori che pullulano sempre attorno ai grandi, e di renderlo « qualche volta aspro e difficile », come conviene la stessa Strepponi. Anche lui lo sa di essere poco piacevole. « Per *Aida* — scrive nel '79 alla Contessa Maffei — io ebbi dei battibecchi con tutti, e tutti mi guardavano in cagnesco come una bestia feroce ». E con la solita sua sincerità aggiunge: « M'affretto a dirvi che la colpa era mia, tutta mia, perchè a dire il vero io son proprio poco grazioso in teatro... ed anche fuori ». Scontento di tutto e di tutti, anche di sè, perchè teso in una continua aspirazione a quel superamento, a quell'approfondimento dei valori musicali e drammatici che lo condusse dall'*Oberto* al *Falstaff!*

Però « orso » — com'egli si autodefinisce — non era con tutti, e con gli amici, con coloro dei quali sapeva di potersi fidare, si abbandonava aprendo loro il proprio pensiero e il proprio cuore, e facendo anche, all'occorrenza, con loro le più allegre risate. Lo sentiamo allora esclamare: « Se potessimo fare ancora una grossa risata ad *usum Corticelli* [il suo grasso, ilare e sventato fattore]. Si sta bene, dopo, per una settimana ». Di questa confidente allegrezza sono testimonianza vivace le lettere al Conte Opprandino Arrivabene (fra le quali l'umoristica lettera ch'egli immagina scritta dal proprio cane, Blach, al cane dell'Arrivabene, Ron Ron), la corrispondenza col parlamentare Giuseppe Piroli, col negoziante napoletano e suo entusiasta ammiratore Cesarino De Sanctis, con lo scultore Vincenzo Luccardi, « il matto », col pittore Domenico Morelli, con l'alienista Cesare Vigna, con Clarina Maffei, con le sue due grandi interpreti Maria Waldmann e Teresa Stolz, con Arrigo Boito e con colui che diresse la prima del *Falstaff*, Edoardo Mascheroni: « Farfarello ». E arguta testimonianza ne sono pure i ricordi lasciatici dall'altro suo amico genovese, ingegnere Giuseppe De Amicis. Ed è pure saputo che Verdi aveva per il Manzoni, ch'egli, tacciato di essere poco credente, chiamava « il Santo », e per il Cavour, una profonda venerazione.

E la morte del grande poeta e romanziere gli ispirò, com'è noto, uno dei suoi più grandi e drammatici capolavori: la *Messa da requiem* dedicata alla sua memoria. Quest'« orso » aveva in cuore (e si può dubitarne udendo come in certe sue pagine « pianse ed amò per tutti »?) un mondo di affetti teneri ed alti, vorremmo dire « religiosi », come ben pochi altri ebbero.

Lo sappiamo: al nome della Stolz qualcuno avrà maliziosamente sorriso della pretesa debolezza senile di cui Verdi fu, non sappiamo se più trivialmente o incoscientemente, accusato. Eppure il Luzio sfatò la trista e bassa leggenda con tale precisa documentazione e con tale serrata discussione, che ogni sospetto in proposito dovrebbe apparire oggi assurdo. Se si dovesse ammettere l'idillio Stolz-Verdi, l'intera figura morale del Maestro, così solenne e monumentale, crollerebbe di colpo e dovremmo dubitare della verità di tutte le affermazioni morali contenute nel suo epistolario, intonato a tanta nobiltà di sentimenti e a sì grande austerità di vita. E dovremmo inoltre pensare che la Strepponi era ben stranamente cieca se poteva affermare che Verdi era « un eroe di Plutarco », se non si accorgeva di quanto accadeva sotto i suoi occhi, e dovremmo dirla ben stolida se si pensa che essa stessa invitava a S. Agata la Stolz a soggiornarvi per lunghi periodi! Il dissidio Verdi-Mariani creato dalla gelosia del direttore d'orchestra per il fatto che Verdi gli aveva soffiata via la fidanzata? Eppure proprio la moglie di Verdi si dà da fare per rompere il fidanzamento di Teresa Stolz con Angelo Mariani aprendole gli occhi sul carattere falso del celebre direttore d'orchestra.

Verdi sa che del fallimento del progetto per l'esecuzione di una Messa in morte di Rossini ha colpa anche il Mariani, piccato per non essere stato compreso fra i compositori. Malignità? Cattiveria? Non contento di

LUISA MILLER

aver rubato all'amico la promessa sposa, Verdi avrebbe aggiunta anche la bassezza volgare di una calunnia? E Giuseppina che ancora nel 1893 scriveva del marito: « È impossibile essere più completi come altezza di ingegno e come rettitudine di carattere », e che seguita sempre a chiamare la Stolz « amica sincera e leale »!.

Viene poi anche da ridere se si pensa che Verdi era tanto innamorato della cantante tedesca che quando nel 1873 a Napoli essa si ammala, e la malattia pareva prendere una piega seria, egli può scrivere al Du Locle: « Et bien, pour ma part tant mieux. Je me fatiguerai moins et pourrai contempler à mon aise la beauté de Naples! »

Dobbiamo crederlo cinico fino a questo punto? Ebbene, per nostro conto pensiamo che si va verso un'assurdità che confina con la malvagità e la stoltezza.

E non insistiamo oltre, « chè voler ciò udire è bassa voglia ».

*

Il musicista è tutt'uno con l'uomo: « franco, deciso, qualche volta irascibile, selvaggio anche se volete, ma giammai nè difficile nè prezioso ». *Selvaggio* lo è stato specialmente dalle prime opere fino all'*Otello;* nel *Falstaff* possiamo dirlo *raffinato*, ma *prezioso* (cioè artificiosamente e cerebralmente ricercato) mai. Più che nel famoso « torniamo all'antico », che è monito a non rompere e, se mai, a riprendere il contatto con la tradizione nazionale, il musicista è nelle frasi ricorrenti nelle sue lettere: « Io credo all'*ispirazione* », « io voglio l'*entusiasmo* », « mettete una mano sul cuore », « spontaneità, naturalezza, semplicità », « scrutar nel futuro e vedere nel caos nuovi mondi »; e infine nell'affermazione: « la melodia e l'armonia non devono essere che mezzi nella mano dell'artista per fare della *musica* ».

Ma quale musica? Lo udiamo esclamare: « No, no, non vi è musica italiana, nè tedesca, nè turca... ma vi è una MUSICA!! ».

Egli sente dunque la musica come qualcosa d'*universale;* e tuttavia da altre affermazioni noi apprendiamo che universali si può essere solo restando *nazionali.*

A Domenico Morelli egli così chiariva il proprio pensiero: « L'artista che rappresenta il suo paese e la sua epoca diventa necessariamente universale, del presente e dell'avvenire ».

« Italiano » è per Verdi sopratutto il *canto*, il senso vocale della musica. « Va pensiero » è universale perchè italiano. L'ampiezza della frase melodica, la sua totale cantabilità, l'euritmia del periodo, il perfetto equilibrio della forma, la plastica chiarezza dell'espressione, sono tutti caratteri di profonda, intensa, indiscutibile italianità. Ma appunto perchè rispecchia così nettamente i caratteri di una razza e di una tradizione plurisecolare, questa melodia, che esprime un dolore di ogni tempo e di ogni uomo che aspiri alla libertà, finisce per diventare universale.

In molte lettere Verdi insiste sul ritornello dell'arte nostra in contrapposizione a quella straniera e sul carattere vocale della musica italiana ch'egli vede perfettamente realizzato in Palestrina e in Marcello. « Noi, figli di Palestrina », dice al Bülow. E con Franco Faccio ancora nel 1889, cioè dopo l'*Otello* e a pochi anni dal *Falstaff*, insiste: « Se i tedeschi partendo da Bach sono arrivati a Wagner, fanno opera di buoni tedeschi, e sta bene. Ma noi, discendenti di Palestrina, imitando Wagner, commettiamo un delitto musicale, e facciamo opera inutile, anzi dannosa ». Quando nel 1868 il ministro Broglio in una disgraziata lettera a Rossini afferma che dopo di lui l'arte musicale è morta, salvando appena il nome del tedesco Meyerbeer, Verdi con un fiero gesto d'italianità restituisce la commenda protestando non tanto per sè, quanto per l'arte italiana offesa « e per quei due [Donizetti e Bellini] che non son più e non possono difendersi ». E per tener alta la bandiera dell'arte italiana contro l'invadente tedeschismo, nel 1875 va a dirigere la *Messa* e l'*Aida* a Parigi, a Londra e a Vienna. Nel '76 torna a Parigi, e nel 1877 eccolo ancora in Francia e a Colonia, dove l'Hiller, un grande innamorato dell'arte italiana, gli procura un successo trionfale. Questa è una vera spedizione antiwagneriana, una marcia vittoriosa dell'arte italiana quale controffensiva al dilagante germanesimo.

Inutile qui ripetere quello che è stato tante volte detto e che ormai è acquisito alla Storia, come cioè la musica di Verdi nella sua travolgente irruenza fino dalla sua prima apparizione sia stata accolta dal pubblico quale voce che interpretava gli spiriti eroici dell'indipendenza italiana, anche senza le allusioni dei versi talvolta da lui stesso suggeriti ai librettisti.

Era forse necessario che per essere il bardo del Risorgimento egli componesse inni d'occasione, « quella sorta di musica che non è musica, vera negazione dell'arte », come scriveva alla Maffei? E rifiutò sempre. Solo a Mazzini non potè dire di no; ma l'inno « Suona la tromba » ch'egli scrisse su poesia di Mameli accompagnandola con l'augurio: « Possa quest'inno, fra la musica del cannone, essere presto cantato nelle pianure lombarde », non aveva l'ala per divenir popolare. Eppure dal « Si ridesti il leon di Castiglia » dell'*Ernani* al « Guerra e morte allo stranier » dell'*Aida*, quanti canti ispirati e possenti nei quali l'amor di patria è sublimato! Anche per Verdi, come per altri artisti, si ripete il fatto che l'ispirazione non risponde a uno stimolo diretto della realtà materiale, ma a quello indiretto che proviene dal mondo della poesia; nel caso di Verdi dallo stimolo dell'atmosfera irreale del dramma, non dalla realtà storica contingente.

*

Ma l'italianità di Verdi non si affermò solo nell'arte; essa assunse aspetti politici palesi e solenni nei principali momenti del nostro Risorgimento. Sono fatti anche questi risaputi, e che perciò ci limitiamo a riassumere qui a titolo di maggiore completezza.

Nel 1848, allorchè Milano stava per ricadere sotto il giogo austriaco, Verdi firma l'indirizzo alla Francia affinchè venga in aiuto alla nazione sorella. Ma la Francia non interviene. « Che epoca misera, pigmea! », commenta Verdi. E forse fino da questo momento concepisce per la Francia quel sordo rancore e quella diffidenza che lo accompagnarono per tutta la vita. È convinto che i Francesi ci odino, e Madama Pélissier, la moglie di Rossini, più di tutti i Francesi messi insieme. Riconosce le virtù dei Francesi, ma li detesta per la loro *blague*. Quando gli sembra che i librettisti dei *Vespri Siciliani* abbiano fatto di Procida un volgare sicario offendendo con ciò la verità storica e la gloria di un nostro eroe, il suo sen-

timento d'Italiano si ribella, ed esige che il personaggio venga rappresentato in maniera diversa: « Je suis Italien avant tout — protesta — et coute qui coute, je ne me rendrai jamais complice d'une injurie faite à mon pays ».

Nel 1859, allorchè le iniziali del suo nome interpuntate (W. V.E.R.D.I.) vengono scritte sui muri quale simbolo dell'unità d'Italia con Vittorio Emanuele, egli lancia l'idea di una sottoscrizione per soccorrere i feriti e le famiglie dei caduti. Quasi si offende alla proposta di un « compenso » per scrivere un inno a Napoleone III, dopo la vittoria di S. Martino. Ma saputo dell'armistizio scrive alla Maffei: « Invece di cantare un inno di gloria, parrebbemi più conveniente oggi innalzare un lamento su le eterne sventure del nostro paese ».

Convinto della necessità dell'annessione al Piemonte, accetta di essere rappresentante politico dell'Assemblea delle Provincie Parmensi; e dopo il plebiscito, col Mischi, il Sanvitale, il Fioruzzi e il Dosi va a Torino a presentarne al Re i risultati. Acquista poi 172 fucili per la Guardia Nazionale di Busseto, a difesa della conquistata libertà. Conosce finalmente Cavour (era un suo gran desiderio), che lo volle deputato nel primo Parlamento Nazionale in Torino. Verdi accetta come si accetta un sacrificio doveroso. Ma nel '65 rifiuta di tornare Deputato perchè alla Camera « si attacca sempre lite e si perde tempo » (anche allora!).

Gli avvenimenti domestici della sua giovinezza, specie la rapida distruzione della sua famigliola, le lotte per aprirsi una via, le ansie per la Patria, e la sua profonda malinconia di poeta che gli dettò il « Miserere » del *Trovatore*, lo resero estremamente pessimista anche nella valutazione dei fatti politici. Solo la lunga esistenza e la vecchiaia addolcirono il suo pessimismo e fecero luogo a una più pacata considerazione della vita e ad un più benevolo giudizio su gli uomini e le loro azioni. Scrive allora al De Sanctis: « Anch'io una volta vedevo più nero e bestemmiavo e maledivo, adesso rido ». Occhio e cuore si rinnovano, all'asprezza della condanna si sostituisce la pietà, e quindi si fa strada quell'umorismo sereno ed arguto dal quale sgorgò la spigliata festività del *Falstaff*. Ma all'epoca delle guerre d'indipendenza il suo spirito è ancora pessimista. Allo scoppio della guerra del 1866 si duole col Piroli di dover andare a Parigi, ov'è impegnato per il *Don Carlo*, mentre vorrebbe stare in Italia coi suoi connazionali, a godere o soffrire con loro. Ma dopo il disastro finale la sua indignazione non ha limiti: « Poveri noi! — scrive — la situazione è sì desolante che non ho nemmeno la forza d'imprecare contro quel branco d'incapaci, stupidi, parolai, fanfaroni, che ci hanno portati alla rovina ». *Parolai:* sapeva bene Verdi che cosa volesse dire parlare a vanvera con frasi ampollose e inutili, lui che cercava la « parola scenica », lui che tagliava inesorabilmente le frasi inutili dei suoi librettisti per andare con poche parole diritto allo scopo per la via più breve! Degli avvenimenti prova tale disgusto e vergogna che vorrebbe sciogliersi dal contratto con Parigi. Scrive all'Arrivabene: « Io non vedo che l'onta nostra »; e conclude: « Cavour ha portato seco il senno e la fortuna d'Italia ».

S'inalbera per un'interpellanza di Lamarmora su la campagna, e protesta: « I Generali non devono difendersi con parole, ma vincere le battaglie ». La Storia si ripete, e questi pensieri verdiani hanno ancora un forte sapore d'attualità.

E di nuovo, dopo lo scacco di Tunisi: « Abbiamo ricevuto un gran schiaffo!... Poco m'importa la forma o il colore [del Governo]..., ma quello che domando si è che quelli che reggono la cosa pubblica sieno cittadini di grande ingegno e di specchiata onestà... I sinistri distruggeranno l'Italia ». Come si vede, al di sopra di ogni questione politica c'è l'onestà, la dirittura del carattere, che altra volta gli fa invocare: « Un Uomo, un Uomo! »; colui che al di fuori e al di sopra di ogni partito abbia in cuore solo l'Italia. Ma l'« Uomo » non c'è; ed egli riversa il suo pessimismo sui politicanti di sinistra e sui Francesi: entrambi, nel suo pensiero, nemici temibili.

La politica della Chiesa nei riguardi dell'Unità d'Italia lo ha reso diffidente anche verso i preti. Eppure qualche volta è lui stesso che raccomanda al Piroli qualche prete meritevole per il suo zelo religioso e per la sua onestà.

Se la politica estera lo scuoteva fino al punto di fargli sanguinare il cuore per le disgrazie dell'Italia, non meno sensibile si mostrava per le questioni sociali interne. « Se io fossi *Governo* — scriveva all'Arrivabene — non penserei tanto al partito, al bianco, al rosso, al nero, penserei al *pane da mangiare* ». Visione realistica (ma apolitica) delle cose, al di fuori e al di sopra di ogni faziosità. Questa di non essere di nessun colore è in lui una idea ben radicata, e corrisponde alla sua assoluta necessità d'indipendenza, a quel senso della propria personalità non usa a chinar la schiena davanti a nessuno. Se ne preoccupa perfino a proposito della posizione del seggio quando nel '61 deve entrare in Parlamento: « Io non voglio essere nè bianco, nè rosso, ma desidero restare indipendente nelle mie opinioni ».

Dice di non essere idoneo a fare il deputato o il senatore, allo stesso modo che rifiuta di diventare Direttore del Conservatorio di Napoli o di far parte di Commissioni, ma poi senza parere e senza darci peso, dà spesso suggerimenti ed esprime opinioni proprie su vari problemi, come ad esempio su la legge per i diritti d'autore e la protezione delle opere d'arte, con acutissima e realistica lucidità, di cui altri farà tesoro. Per quello che riguarda la questione sociale, ciò che più lo preoccupa è la miseria e la fame dei contadini e degli operai nei riguardi dei quali il Governo non sa provvedere, o commette spropositi. Ed egli insiste con gli amici che, come il Piroli e l'Arrivabene, possono farsi sentire al Parlamento o presso il Governo: « Se voi vedeste, mio caro Piroli, da noi quanti poveri, e fra questi quanti giovani robusti, che domandano lavoro, e non trovandolo domandano la carità di un tozzo di pane! E ciò dovrebbe essere noto al Governo... I Prefetti hanno mandato rinforzi di Carabinieri a cavallo, di Bersaglieri, etc. per prevenire qualche dimostrazione. Così la povera gente dice: *Noi domandiamo lavoro e pane. Essi ci mandano soldati e manette.* Così è ». Sono argomenti sui quali Verdi ritorna spesso, con una visione pessimistica sì, ma crudamente verista, con preoccupazioni esagerate o errate dirà taluno, ma sempre dettate da un grande amore per il proprio paese.

La pietà per gli infelici gli ispira i più severi giudizi

per chi ha lasciato andare le cose per una china che può condurre a repressioni sanguinose, e l'amore di patria gli suggerisce foschi timori per l'avvenire dell'Italia. Egli ha fatto fare e fa tuttavia lavori che non gli fruttano un soldo, ma che gli dànno la soddisfazione di poter dire che dove sta lui non c'è disoccupazione e non si emigra. Fonda un ospedale a Villanova, manda il suo obolo per gli inondati del ferrarese, sovvenziona l'asilo infantile di Busseto, aiuta il librettista Piave e l'amico De Sanctis caduti in miseria. Non è dunque un reazionario, ma un italiano che ama d'amore appassionato il popolo e il proprio paese.

L'ultima scintilla del genio nell'animo di Verdi è ancora suscitata dal suo orrore di italiano per l'uccisione del Re, e dall'alta preghiera della Regina. La sua mano incerta non sa più tracciare che segni confusi, illeggibili, mentre forse la sua idea musicale fu limpida e schietta. Così di quest'ultimo canto non sapremo mai nulla, poichè egli, « l'aedo d'eroi, volò via con la sua cetra ». Ma dopo le opere musicali Verdi ci lasciò un'altra luminosa testimonianza di italianità e di umanità con la creazione della « Casa di riposo » per i suoi meno fortunati collaboratori. « Non crede affatto alla gratitudine umana », scriveva Giuseppina. Oh, il grande cuore! la gratitudine che egli non vedeva intorno a sè ardeva bene dentro di lui. E dalla sua gratitudine eccelsa e dal suo amore fraterno nacque l'opera benefica per coloro che lo aiutarono a innalzare e proseguono tuttora a mantenere perennemente vivo il monumento d'arte ch'egli creò coi suoi canti sublimi all'Italia e all'umanità. E fra loro volle essere sepolto, per rimanere con loro, per sempre!

Le sue lettere

LE SUE LETTERE

DI ALFREDO PARENTE

« Jamais, jamais je n'écrirai mes mémoires! C'est bien assez pour le monde musical d'avoir supporté pour si longtemps mes notes!... Jamais je le condamnerai à lire ma prose ». (VERDI, da Sant'Agata, il 21 giugno 1895, al direttore del *Deutsche Verlags-Anstalt*).

QUANDO Giuseppe Verdi scrisse, nel 1880, l'arcinota letterina ad Opprandino Arrivabene protestando contro la pubblicazione delle lettere di Bellini e domandandosi quale necessità vi fosse « a tirar fuori delle lettere di un maestro di musica... sempre scritte in fretta, senza cura, senza importanza, perchè il maestro sa che non deve sostenere una riputazione di letterato », Verdi, dicevo, oltre a non immaginare ciò che un epistolario possa custodire e significare al di qua della forma letteraria, sembrava aver dimenticato (ma come poteva?) ch'egli veniva — e venne poi fino all'estremo degli anni suoi — se non « scrivendo con cura » (quantunque talvolta appaia accuratissimo) certo con cura serbando copia di almeno una parte delle sue lettere. Perchè ne serbava copia? Si dia pure per indubitabile ch'egli non pensasse alla postuma pubblicazione di esse, quali esemplari di stile; ma è altrettanto verosimile immaginare ch'egli intendesse affidare a quelle copie, o minute che fossero, una testimonianza di suoi pensieri ed affetti e volontà ed atti, e cioè di una parte di se stesso: se non del letterato, dunque, dell'uomo. Ipotesi tanto più fondata in quanto ai brogliacci del suo archivietto egli consegnava non tutte, bensì una scelta delle sue lettere; e di esse, se alcune potevano serbar valore documentario di pratiche aperte, di affari in corso, di conti sospesi, d'impegni, di contratti, di crediti, e insomma di faccende e di relazioni col prossimo delle quali ogni uomo ordinato lascia in una forma o nell'altra ricordo fra le sue carte, molte altre hanno invece un circoscritto e ben individuabile valore di affermazione e di testimonianza morale. Si vuol dunque pensare che il Maestro, col legittimo compiacimento che nasceva in lui dalla consapevolezza di esser qualcuno e di valere per qualche cosa oltre o al di qua del musicista, non isdegnasse l'idea di affidare a una parte delle sue lettere un aspetto singolare e non secondario della sua vita interiore.

Tanto meglio se il ritratto intimo che Verdi veniva facendo di se stesso, quasi in rapidi o diffusi appunti autobiografici (di quell'autobiografia più verace e trasparente che segna le vibrazioni della coscienza colta, nel vivo dialogo con se stessa e con altrui, assai più fedelmente che non in una preordinata narrazione di vicende), si porga con una tensione di contorni e con una nettezza e vigoria di tratti, attraverso i quali — sia pure nel solo intento che il Maestro avesse di serbare alla propria memoria i lineamenti della propria figura morale inchiodati alla parola scritta — raggiunge l'estrema limpidezza di ogni moto spirituale quasi in un'iperbolica trascrizione o in un'amplificata metafora. Il che, nel caso di un uomo come Verdi, il quale nel fatto, cioè nelle azioni, conferma costantemente i pensieri e le volontà espressi nelle lettere (le quali sono anzi non di rado virtualmente esse medesime risolute azioni (1)), non può dar luogo ad un sospetto di adulterazione, come di chi, lusingato di rimirare se stesso o di porgere ad altri la propria immagine, per lo meno ne accentui e colorisca i tratti secondo un indulgente vagheggiamento di perfezione, più che secondo realtà. Se Verdi non confermasse in ogni suo atto, con la rara coerenza del suo cammino di uomo e di artista, il fondamento del suo saldo e orgoglioso e sanissimo carattere, si potrebbe pur pensare che gli effetti del consapevole accorgimento letterario (e l'incolta prosa di Verdi, che saliva non di rado a cospicuità e robustezza di stile, non ne difettava), guidato dal demone dell'autocompiacimento, alterassero la schiettezza documentaria delle sue lettere; ma, fatta recisa esclusione

(1) « Un po' dappertutto — scrisse G. Rossi Doria, — nei carteggi del Verdi con persone amiche... la comunicazione delle notizie, dei fatti, si volta assai spesso in considerazioni e giudizi: considerazioni sommarie, giudizi perentori, scattanti da un impeto dell'uomo intero; virtualmente già « azioni » si direbbe, come altri disse della verdiana ispirazione musicale ». (Vedi l'articolo *Le lettere*, in *Verdi*, studi e memorie a cura del sindacato naz. fascista musicisti nel XL anniversario della morte, Roma, 1941, pp. 380 sgg.).

di ciò, non rimarrebbero se non l'accentuazione e l'elevazione del tono dianzi accennate, che sempre si accompagnano, nel liberare i sentimenti e la volontà nella parola, al proposito della chiarezza comunicativa e dell'efficacia espressiva. Tanto meglio, si diceva, dunque, se il ritratto della personalità verdiana, abbia ricevuto nell'epistolario — e particolarmente in quella parte più preziosa di esso la cui conservazione Verdi affidava di proposito a un copialettere, del quale non venne mai, per altro, distruggendo le parti via via sorpassate dagli anni e dagli avvenimenti — l'accentuazione di cui si parlava, che contribuisce a mettere a fuoco la robustezza e l'intransigenza morale del Musicista. Le quali, se accompagnano e sorreggono e convalidano, in intima fusione e armonia, secondo un raro equilibrio dell'uomo e dell'artista, lo svolgimento e la dura conquista dell'opera sua, costituiscono per altro verso un carattere di tale monumentalità da reggersi come un capolavoro di vita etica con autonoma compiutezza, anche se, per avventura, la personalità verdiana non s'illuminasse degli sfolgoranti riverberi della sua creazione artistica.

Le pagine che seguono vogliono dimostrare proprio tale autonomia e compiutezza della personalità morale verdiana, cioè dell'uomo Verdi, che rimarrebbe un modello nella storia etica dell'umanità anche se non potesse vantarsi della paternità del *Rigoletto* e del *Trovatore*, dell'*Otello* e della *Traviata*, dell'*Aida* e del *Falstaff;* e non ci dispiacerà se tale assunto potrà apparire alla fine come cosa che fosse ben chiara, anzi ovvia, dalla lettura delle lettere verdiane, anche prima cioè del nostro discorso, poichè tali sono il destino e la funzione, la fortuna e — se si vuole — il limite della verità, che è tanto più ovvia quanto più è vera, purchè qualcuno si sia poi presa la briga di cercarla e di scoprirla. Ma tant'è, nel ripercorrere la ricca distesa dell'epistolario verdiano, ci è sembrato non diciamo già soltanto che questo fosse e dovesse essere anche e soprattutto un documento dell'interiore vita del Maestro, e che questi fosse una singolare figura morale (poichè ciò era veramente ovvio!), ma che esso disegni un così balzante profilo della più profonda umanità del Musicista, da valere per sè al di qua della luce che riesca anche a recare nella ricostruzione della sua biografia esterna o in quella della genesi delle sue opere, nell'intelligenza della sua concezione estetica e dei congiunti motivi critici o in quella più specifica e determinata della sua concezione drammatica e del teatro musicale. Ci sembra anzi agevole affermazione che se da un lato, per questi rispetti, l'epistolario verdiano discende a una funzione del tutto complementare e laterale e, in fondo, estrinseca, giacchè la genesi dell'opera d'arte è un miracoloso processo che si svolge dietro l'invalicabile, marmoreo recinto della coscienza creatrice, e il farsi dell'arte, coincidente col suo essere, anzi col suo esplodere, è tal cosa che non si riesce a cogliere nei precedenti e nelle circostanze che la testimonianza dell'artista medesimo possa additare; d'altra parte, il così detto pensiero estetico di Verdi, e i suoi relativi giudizi storici e critici, ancorchè non di rado acuti o arguti e splendenti di sparse illuminazioni della mente e del gusto, non son tali, per la provvisorietà e frammentarietà e per la mancanza d'ogni centrale lume direttivo, da formar sistema o da offrire e suggerire fecondi spunti di una problematica intorno all'arte in genere e alla musica in particolare. Non rimarrebbe dunque, in verità, agli effetti di una fruttifera ricerca, se non la testimonianza che l'epistolario può offrire per una ricostruzione biografica. E diciamo di quella più vera e veramente interessante biografia la quale — escluso che potrà mai essere la biografia artistica, che si risolve, per le ragioni anzidette, nella storia critica delle opere, e che chiarisce essa, se mai, la necessità dei casi biografici, e non se ne lascia nè determinare, nè chiarire — o consiste nella serie di quei casi biografici, elementi e momenti della persona empirica e oggetto di mera curiosità, non di spirituale ricerca, o disegna, quando ci sia, l'ideale profilo di una coscienza e di un carattere.

E Verdi fu — l'epistolario lo documenta con una larghezza, una chiarezza e una potenza impressionanti — un carattere di eccezionalmente elevato e robusto e mai vacillante sentire, che serba un suo significato assoluto e l'autonomo e singolar valore di cui sopra si parlava, poichè raggiunge un equilibrio a sè stante. Si vuol dire che, anche senza fare addirittura riferimento al carattere, dal punto di vista morale inconsistente o negativo, di alcuni artisti, com'è, per citare l'esempio di un musicista contemporaneo di Verdi, il caso di Riccardo Wagner (e costoro, se non illuminassero la torbida notte delle loro voglie terrene col miracolo dell'arte, ritrovando nella catarsi e nel lavacro delle immagini la propria scintilla di creature di Dio, sarebbero delle canaglie o dei mostri), vi sono, più genericamente parlando, artisti la cui biografia serba un interesse unicamente riflesso, in funzione positiva o negativa, e in ogni caso dialettica, rispetto alla loro opera creatrice: il buio caos passionale nel cui fermento si prepara l'arte per trasfigurazione e sublimazione. In quel caos biografico e passionale, poichè è soltanto provvisoria materia d'arte, e non vive di luce propria, non ha luogo una ragionevole distinzione di bene e di male; ma nel caso di Verdi la biografia interiore si isola da sè e si erge nel vigore della sua positività e prende corpo a prescindere dal vital nutrimento che darà via via all'arte sua. Si vuol dire cioè che il carattere di Verdi ebbe una tale autonoma consistenza morale, che se egli fosse stato uomo politico o uomo di lettere, uomo di pensiero o uomo d'affari (e in certa misura non potè non esserlo), avrebbe ugualmente serbato quella sua severità e quella intransigenza che era il suo modo fondamentale di vivere, secondo un abito etico che non si restringeva cioè alla principale, centrale e culminante sua attività, che era l'attività dell'artista, la missione di cui si sentiva investito, quasi che si potesse poi sorprenderlo rilasciato e fiacco, indifferente e abulico, indulgente verso le proprie inclinazioni e chiuso nell'angustia del privato interesse, volgente al comodo e all'edonistico, nelle altre forme della vita e nei molteplici rapporti umani. Verdi non era l'uomo che bruciasse incensi e castigasse il suo spirito in dure vigilie nel tempio dell'arte, per allentare poi il morso, cioè il rigoroso controllo di se medesimo, e smettere gli abiti talari una volta fuori di quel suo specifico e supremo officio che fu il crear musica; ma egli ebbe, si può dire, un carattere monolitico, che non si flette mai per adattarsi ad una qualche realtà per vaghezza di benessere, per desiderio di tranquillità, per indifferenza e sia pure per pietosa tenerezza: la sua legge (alla quale il musicista piega e conforma tutto se stesso) è nel rispetto del-

l'umanità di cui ciascuno è depositario, ed egli lo esige da se stesso non meno che dagli altri con estremo rigore. Si deve anzi dire che Verdi raggiunge nella sua condotta di uomo una severità e assiduità e meticolosità di controllo che non trova presso di lui eguale e costante riscontro nella pratica dell'arte, dove l'autocritica non di rado, per smarrimento della coscienza estetica e del medesimo istinto creativo, gli vien meno. Verdi, ha osservato Luigi Ronga, « appartiene alla schiera dei grandi creatori di getto, di quelli che si affidano al gran torrente dell'ispirazione, poco inclini alla critica sottilmente sofferta » (1). Ciò non va preso naturalmente in senso assoluto, e tanto meno nel senso ch'egli non accompagnasse la sua creazione con una vigile e lucida volontà di continuo superamento e miglioramento; ma è certo che, nel complesso, la presenza della sua coscienza di uomo a se stessa supera, per coerenza e continuità di controllo, quella del musicista, e si direbbe che il senso etico, la consapevolezza del dovere e la volontà buona fossero in lui più trasparenti e più radicali e nativi, più assoluti che non il senso dell'arte, il quale si irrobustirà e assottiglierà, com'è del resto notissimo, attraverso una graduale ed aspra e discontinua conquista di cui non sarà secondaria condizione la felice e tenace disposizione morale.

Se aprite i *Copialettere* o un'altra delle maggiori e minori raccolte delle epistole verdiane per esemplificare il già detto, non dovrete far fatica a cercare, bensì a selezionare le citazioni che si affollano sulle cartelle dei vostri appunti, tra le quali è per altro assai difficile mettere un ordine che non sia cronologico o altrimenti estrinseco, tanto esse, nella ricca varietà dei casi e delle circostanze, nelle innumerevoli movenze e inflessioni e sfumature, ribadiscono tuttavia il costante orientamento del carattere verdiano. Per la stessa ragione, basterebbe, come scrive il Ronga, una lettera, e di qualsiasi periodo, per darci la misura della personalità del Musicista, tanto essa è salda e infallibile. E, se mai, si potrebbero distinguere le lettere nelle quali il carattere verdiano si afferma come virile e inflessibile coscienza morale, da quelle nelle quali la « maschia figura del contadino bussetano », fedele, anche nelle sue ombre, alla sua schietta origine di « paesano delle Roncole », com'egli stesso si compiaceva definirsi, raggiunge l'asprezza e la fierezza e rasenta la protervia, si abbandona a un piglio, più che severo, rude, sprezzante, inurbano e quasi selvatico, si presenta irascibile, ombroso e incline ad adontarsi per nulla, se non si vuol dir permaloso, sicchè vien fuori quel suo stile acerbo, teso, scattante e nervoso che è stato definito « a calci ». Ma qui si tratta di un problema di stile nel senso profondo e non letterario della parola, non soltanto, cioè, di quella patina contadinesca la quale esclude quasi costantemente in Verdi la dolcezza e lo « *charme* » che avrebbe desiderato in lui la Peppina perchè il Maestro fosse proprio perfetto: di un costume, che ha radice nella stessa più intima coscienza del Musicista, di una scabrezza giustificata dalla dirittura di una forte e limpida costituzione morale, estremamente sensibile alla slealtà, all'imbroglio, al piccolo trucco, alla profittanza, alla sopraffazione palese o subdola, all'ingiustizia, alla faciloneria, alla cattiveria e a tutto ciò che suona irriverenza e limitazione della persona umana soprattutto in quanto investita della missione dell'arte. Sicchè l'un aspetto concorda con l'altro e sostiene l'altro.

E come non è da farsi, nella sincera personalità tutta di un pezzo di Verdi, distinzione tra forma e sostanza, tra stile e costume, l'uno colorantesi della nuda e rigorosa intransigenza dell'altro, così non si può isolare dalle serrate articolazioni della sua struttura etica, e separatamente giudicare (sia pure con la malintesa indulgenza di chi voglia generosamente chiudere un occhio sui difetti che un grand'uomo deve pur avere) il Verdi *homo œconomicus*, quasi che per questa parte il musicista decadesse dall'altezza del suo soglio morale per immeschinirsi e invescarsi nelle cose d'interesse, in quella « tutela, cioè, dei propri diritti, che, quanto alle questioni di denaro, aguzza la penna di Verdi ad acuità non raggiunte neanche dagli uomini d'affari coi quali trattava » (2). I diritti, di qualunque natura, sono diritti; e il rigore che Verdi portava nella tutela di essi, la meticolosa osservanza che egli pretendeva degli obblighi contratti, l'esattezza dei conti al millesimo, si adeguano a quell'unica esigenza, che era in lui abito, del rispetto altrui sotto ogni e qualsiasi riguardo. E non rientravano forse nell'equilibrio e nella coerenza della sua vita morale, oltre che nel suo amore dell'ordine (che è poi anch'esso un aspetto della vita morale), la cura minuziosa e la sollecitudine che egli portava nei conti e negli affari, quasi che uomo morale sia invece quello disposto a lasciarsi frodare e menar per il naso, e a mancare e peccare verso se stesso trascurando le indispensabili condizioni materiali della propria esistenza? E allora, qual meraviglia se le lettere verdiane contengono terribili impennate, implacabili tempeste verbali, risentimenti e minacce, ogni volta ch'egli si ritenga leso nei suoi diritti economici, allo stesso modo di quando vede maltrattata la sua opera di artista, o l'arte e la dignità altrui? Che anzi, l'equilibrio in cui egli poneva e pareggiava, senza usurpazioni dell'una sull'altra, e tuttavia sempre nella suprema visione della sua missione di artista, le forme tutte della vita, sono a lor volta indice della sua forza e del suo dominio morale, e caratterizzano la sua esistenza che fu un modello di umana compiutezza e di armonia, in cui si adunavano la specchiata saggezza, la somma e scrupolosa onestà, il sacro rispetto della dignità e della libertà dell'uomo e della verità, la sincerità profonda e infallibile, l'amore per le cose alte e serie e sostanziose, e, per contrapposto, il dispregio per il lustro esteriore e per ogni forma di vanità: e sempre senza un attimo di esitanza e di abbandono, la volontà e la mente costantemente vigili; sicchè l'intransigenza, di cui si è più volte anche in queste pagine parlato, è la nota dominante e il sostegno di quel robusto carattere, che per altre vie attingeva le sue qualità e i suoi toni alla profonda e varia sua sensibilità; e si deve dire che quella nota fosse anzi indispensabile ad esso, perchè fosse veramente un carattere.

*

Le lettere di Verdi pullulano e traboccano di esempi di quell'intransigenza, che non cede mai a una lusinga o di gloria o di comodo, se poi si tratti di mancare verso l'arte e la dignità e l'indipendenza della persona umana.

(1) L. Ronga, *Carteggi verdiani*, nella « Rassegna musicale », gennaio 1936. — (2) G. Rossi Doria, *Le lettere*, nel volume cit., p. 390.

Verdi crede in se stesso, depositario di valori umani, con una fierezza di orgoglio perfin puntigliosa e pari alla consapevolezza. Guai a tentargli un tranello, un raggiro, un ricatto, una frode anche minima, o a sospettare in lui un infingimento e a mettere in dubbio la sua franchezza e lealtà, o a sembrar di cedergli qualcosa per grazia e non per diritto, o a condursi verso di lui con « stile di protettore »! Ferito nella sua sensibilità di uomo d'onore o di artista, di uomo economico o di cittadino, la sua parola sibila come una sferza, con pari e indiscriminato vigore, o che si tratti di un cantante, o di un editore, o di un impresario, o di un amico intimo o di un ministro. E anche se talvolta il linguaggio osserva l'apparenza della moderazione, il gesto è terribile.

« Ho ricevuto — scrisse al ministro della pubblica istruzione Broglio, nel maggio del '68 — il diploma che mi nomina commendatore della Corona d'Italia. Una lettera a Rossini dell'Eccellenza Vostra, benchè ignorante in musica (come Ella stessa lo dice e lo crede), sentenzia che da quarant'anni non si è più fatta un'opera in Italia. Perchè allora si manda a me questa decorazione? Vi è certamente un equivoco, e la rimando ».

Se viene la volta degli amici ed editori Ricordi, il trattamento non è più delicato; e le occasioni non mancano. Giovanni Ricordi aveva chiesta al Maestro la firma di un contratto per la rappresentazione della *Luisa Miller* a Parigi, e quella firma doveva poi celare anche la vendita d'una traduzione: « A mio giudizio — scrive Verdi senza complimenti — è mal fatto. Tu come negoziante hai creduto fare un affare, ma ti sei dimenticato che tu ti dicevi mio amico e che io avevo fede in questa parola » (da Busseto, il 23 marzo 1852). Più tardi, da Parigi l'11 nov. 1855, a proposito del *Trovatore*, scrive con tale tono a Tito Ricordi, che questi rimane sbalordito della « durezza di varie cose e di varie espressioni delle quali non avrebbe mai creduto capace l'amico Verdi con l'amico Tito ». L'amico Verdi gli aveva detto fra l'altro: « Sono sempre gli stessi mezzi usati altra volta per la *Miller!* Dei cavilli per sottrarsi alle convenzioni da noi fatte, e nulla più. So bene che tu puoi dire: io ho il diritto di farlo; *la legge me lo permette*. Lo so, lo so; ma speravo che non ti saresti servito di queste sottigliezze con me, che tante e tante volte ho fatto ben di più di quello che doveva; con me — aggiungeva spietato — che sono in gran parte l'origine della tua colossale fortuna! ». E nel corso della puntigliosa polemica il tono si fa sempre più aspro: « Non t'ho mai dato il diritto (lettera del 25 nov. da Parigi) di giudicarmi per un uomo debole, per un da nulla, per un imbecille che si lascia influenzare da chicchessia. Sappia il Sig. Tito Ricordi che io sono solito, o bene o male, far le cose di mia testa, come voglio e come piace a me... ». (Qualcosa di simile, per questo rispetto, scrisse di lì a poco a Vincenzo Torelli: « È nelle mie abitudini di non lasciarmi imporre nissun artista, tornasse al mondo la Malibran »; e analogamente, in mille altre circostanze, ad altri). E non poche volte ancora i Ricordi saggiarono il sale di queste rudi intemerate verdiane. In una lettera da Genova del 1 marzo '74 si legge: « Cosa divento io allora? Un operaio, un giornaliero che porta la sua merce alla *Casa*, e che la *Casa* sfrutta come le pare e piace! — Non è quello che io voglio... Se avessi voluto fare il mercato, nessuno mi avrebbe impedito di scrivere dopo la *Traviata* un'opera all'anno, e formarmi una fortuna tre volte maggiore di quella che ho! ». Un'altra volta, avendo Giulio Ricordi pubblicato nella sua *Gazzetta musicale* un giudizio comunicato da Rossini a Dupré, « una sentenza di Giove Rossini » pessimista quanto alla possibilità che Verdi scrivesse un'opera buffa: « Ma niente paura — gli scriveva. — Se per caso, per disgrazia, per fatalità, malgrado la gran sentenza, il mio cattivo genio mi trascinasse a scrivere (siamo nell'agosto '79) quest'opera buffa, niente paura, ripeto... Ruinerò un altro editore!... ». E qui anche lo scherzo volge spietatamente all'acre e all'ironico.

Un vecchio amico del cuore, Cesarino De Sanctis, dovè pur lui conoscere la durezza e l'amarezza dello stile verdiano, quando, avendo ricevuto dal Maestro un prestito (per quei tempi, si deve sottolineare, veramente cospicuo, e segno di una generosità che va oltre i limiti del rigore amministrativo del grande lombardo), nonchè restituirgli il danaro, non gliene faceva neppur cenno, come uno che non si mostrasse neanche rammaricato del peso di un debito che non può sciogliere e fingesse di pensare ad altro. E Verdi (da Genova, il 14 dic. '76): « Da molti anni vi ho prestato in urgenti circostanze lire 25.000 senza interesse, persuaso che la restituzione non fosse così lontana. Come voi non ne parlate, o non ne parlate in modo concreto, e volendo io mettere in ordine ogni mia pendenza, così vi prego di mandarmi immediatamente nota esatta delle spese fatte per conto mio sino a questo giorno, per vedere di quanto resto ancora creditore verso di voi... Di questo residuo, mi direte voi cosa permettono le vostre facoltà di fare (il povero De Sanctis era indebitatissimo e disperato sotto il peso della famiglia), riserbandomi a dire dopo quel che posso ed intendo di fare io ». Quel che intendeva probabilmente fare, e certamente fece di poi il Maestro a beneficio degli orfani del De Sanctis, era di cancellare ogni ipoteca da lui presa su un fondo di San Giorgio a Cremano e di condonare il debito; ma Verdi era l'uomo di principio che sappiamo, ed aveva voluto mettere il punto sull'i, non appena si era accorto che l'amico tentasse di eludere il ricordo stesso dei suoi obblighi e nicchiasse.

E sentì le trafitture di quel fiero e indipendente carattere anche il povero, vecchio Barezzi, il padre di Margherita, la prima diletta sposa di Verdi, morta nel 1840, quando osò scrivergli una lettera che il Maestro giudicò « così fredda, ed ove avvi, se non sbaglio, qualche frase ben pungente »; e doveva sembrar così naturale e normale a lui un linguaggio (quello suo proprio) che di solito consideriamo aspro e in taluni casi sconvenevole, che, iniziando la risposta al suocero (da Parigi, 21 gennaio '52), usciva così: « Se questa lettera non fosse segnata Antonio Barezzi, che vuol dire mio benefattore, io avrei risposto molto vivamente [più di così?!] o non avrei risposto affatto ». E poichè il Barezzi aveva dovuto alludere alla vita che conduceva il Maestro, il quale allora aveva presso di sè la Strepponi, continuava: « Io ho per abitudine di non immischiarmi, se non chiesto, negli affari degli altri, perchè appunto esigo nessuno s'intrighi de' miei. Qual male avvi s'io vivo isolato? s'io credo bene di non far visite a chi porta titoli?... ». E a proposito della Strepponi, « una donna — diceva — libera e indipendente, amante come me della vita soli-

IL RIGOLETTO

UNIVERSITY OF ILLINOIS
MUSIC LIBRARY

taria », incalzava: « Io reclamo la mia libertà d'azione, perchè tutti gli uomini ne hanno il diritto, e poichè la mia natura è ribelle a fare a modo altrui ». E l'attacco era su due fronti: « Un paese [Busseto, naturalmente] che, a mio riguardo, bisogna ben dirlo! — tempo fa non m'ha degnato d'avermi a suo organista, ed ora mormora a torto ed a traverso dei fatti e delle cose mie ». — E con Busseto Verdi resterà per quella faccenda dell'organo lungamente implacabile. « So bene, scriveva nel '57, che molti [bussetani] parlando di me, van sussurrando una frase non so se più ridicola o indegna...: *L'abbiamo fatto noi!*... Ripeto che ciò è ridicolo e indegno. Ridicolo perchè io posso rispondere: Perchè non fate gli altri? Indegno perchè non si è fatto altro che eseguire un legato [l'assegnazione della borsicina di studio del Monte di Pietà]. Ma se mi si rinfaccia questo beneficio io posso ancora rispondere: Signori, ho ricevuto quattro anni di pensione, 25 franchi al mese: 1200 franchi in tutto. Sono trentadue anni, facciamo un conto del capitale, dei frutti, e salderò la partita. Resterà sempre il debito morale. Sì. Ma io alzo la testa e dico con orgoglio: Signori, ho portato il vostro nome con onore in tutte le parti del mondo. Ciò vale bene 1200 franchi! Parole — riconosceva — acerbe, ma giuste ».

E, come si giri il poliedro di quel pietroso carattere, presenta le sue facce scabre e ti giunge il rabbuffo e il segno della collera. Ma ti accorgi che la ragione è dalla sua parte e che il Maestro ha in ogni caso qualcosa da difendere del suo tempo, del suo denaro, del suo lavoro, della sua tranquillità, dell'indipendenza del suo costume e dei suoi pensieri, e insomma di quanto egli ha di più geloso come artista e come uomo libero che tiene in gran conto il lavoro, l'umanità e la libertà altrui. Si dica pure che il tono di molte sue lettere (e qui se ne citerà ancora una soltanto come estremo esemplare) è inurbano e selvatico; ma un uomo laborioso e avaro del suo tempo, e amante, quando potesse averne, della sua serenità, avrebbe poi potuto rispondere troppo diversamente a quell'insolentissimo Rocchi il quale, avendogli spedito un suo lavoro sul *Modo diminuito* senza averne riscontro, aveva osato ricordargli come salutare sia cortesia, rispondere obbligo? « Signore — gli scrisse (da Genova, il 6 gennaio '88), — Ella si permette darmi una lezione che io non accetto. E a mia volta domando: Perchè ella che non mi conosce m'invia un suo lavoro? E perchè dovrei occuparmene? Sa Ella quante lettere, opuscoli, composizioni ricevo giornalmente da tutte le parti? Ed io avrei l'obbligo di rispondere a tutti? Sarebbe dovere, Ella dice: ma io dico invece che sarebbe una vera *tirannia* il pretendere che io perdessi il mio tempo a rispondere a tutte le lettere, ed esaminare tutti gli opuscoli e composizioni quasi sempre insulse e inutili ».

Si vorrebbe ancora soltanto ribadire, con qualche esempio, che Verdi — ed è qui il miglior segno della sua profonda natura morale — osservava nei riguardi di se stesso pari, se non più spietato rigore, con una rudezza e fermezza che non conosce indulgenze. Di ciò è specchio l'intera sua vita tenace, laboriosa, virile, eroica. Ma c'è una serie di lettere che testimoniano com'egli fosse vigile contro ogni abbandono e guardingo a difendere la sua austerità dall'insidia di tutto ciò che è vano e che non si attiene alla sostanza dei valori e delle cose vere e serie: o che si volesse intitolare al suo nome un teatro, o che il suo nome si pensasse di far comparire col suo stemma sulla facciata di S. Maria del Fiore, o che gli si proponesse un mezzo per ben disporre verso le sue opere la pubblica opinione, o che gli si offrisse una presidenza « onoraria », un posto al Parlamento, un titolo, o che si volesse organizzare una celebrazione in suo onore. « Altri, diceva, brigano per essere deputati, io faccio tutto il possibile per non esserlo ». Al ministro Ferdinando Martini scriveva da Milano nel '93: « Leggo nella *Perseveranza* l'annuncio che mi sarebbe stato conferito il titolo di Marchese. Rivolgomi a lei come artista, perchè faccia di tutto per impedirlo. La mia riconoscenza sarà ben maggiore se non avverrà la nomina ». Quando gli si offrì la presidenza onoraria del primo Concorso internazionale di musica italiana, rispose: « Per gusto e per antiche abitudini io non amo accettare tali nomine. D'altronde, aggiungeva, il Concorso andrà ottimamente senza che un presidente onorario si posi nella sua immobilità a Nume che aspira l'incenso dei turibuli per la soddisfazione della sua piccola vanità » (da Genova, il 5 dic. 1880). Nell'88 i giornali parlavano di un giubileo... « Misericordia! Fra le tante cose inutili che si fanno al mondo, questa è la più inutile di tutte, ed io che pure ne ho commesse tante, detesto in massa tutte le *inutilità* ». Se mai, aggiungeva scrivendo a Giulio Ricordi, « proponete di fare il Giubileo 50 giorni dopo la mia morte. Tre giorni bastano per coprire d'oblio uomini e cose!... Io confido nei tre giorni ». Nel '73 rifiuta di recarsi alla prima dell'*Aida* a Trieste: « Oltrechè la mia presenza... non potrebbe recar nissun vantaggio all'esecuzione dello spartito, non è di mio gusto andare nei teatri col solo semplice scopo di farmi vedere come una curiosità ». E così detestava ogni forma pubblicitaria. A Clara Maffei scriveva fin dal 1854: « Le poche migliaia di franchi guadagnati con le mie fatiche non le spenderò mai in *réclame*, in *claque* e simili sozzure ». Verdi (lo dice con molta efficacia il Rossi Doria) « respinge — fosse pure rinunciando a maggiori guadagni — qualunque degli artifizi posti in giuoco nel mondo teatrale per ottenere o accrescere il successo di un'opera... Artifizi non soltanto tollerati, ma anzi voluti da tanti altri compositori (maestro il Meyerbeer) e che egli sospettava anche dove non c'erano. Il « successo » egli voleva concreto e profondo, durevole, « storico » potremmo dire, e s'affidava quindi soltanto, per raggiungerlo, alla concretezza teatrale della sua opera e — logicamente — alla fedeltà dell'esecuzione scenico-musicale » (1).

Per la stessa ragione Verdi non adulò mai i critici, e fu anzi con essi talora perfino sprezzante, e non già quando fossero verso di lui severi e perfino palesemente ingiusti, che anzi egli serbò una gran dignità con essi, quali che fossero i loro giudizi, e una serenità e forza d'animo pari a quelle che lo sorressero nei rovesci delle sue fortune teatrali, così come serbò la decenza, se non proprio l'impassibilità, dinanzi ai più alti e fragorosi trionfi. Non una parola fece uscir mai dalle sue labbra per ingraziarsi i critici, neanche quando gli offrivano con discrezione e con riverenza i loro servigi. I critici dell'*Echo de Paris*, del *Figaro*, del *Petit Journal* e del *Gil-*

(1) G. Rossi Doria, articolo cit.

Blas gli chiesero in una lettera piena di rispetto, ragionatissima e ragionevolissima, il permesso d'assistere a una prova della prima del *Falstaff* per essere in grado di esprimere giudizi non affrettati. Si sarebbero raccolti, dicevano, in un cantuccio del teatro, non visti da nessuno. Ed egli, secco: «Il regolamento della Scala lo vieta, ed è una misura che io ho sempre approvata e alla quale, io principalmente, non potrei derogare mai». E pensate che Verdi inviasse un rigo di espressioni riconoscenti, o di compiacimento, o almeno di fredda cortesia a Filippo Filippi, allora autorevolissimo, quando, invitato questi dal vicerè d'Egitto, annunziò al Maestro che si sarebbe recato al Cairo per la prima di *Aida?* Neanche per idea! «Ella al Cairo? — gli rispose Verdi tra ironico e infastidito. — È questa una tra le più potenti *réclames* che si potessero immaginare per *Aida!*». Ma subito aggiungeva: «A me pare che l'Arte in questo modo non è più Arte, ma un mestiere, una partita di piacere, una caccia, una cosa qualunque a cui si corre dietro, a cui si vuol dare, se non il successo, almeno la notorietà ad ogni costo!... Il sentimento che io ne provo è quello del disgusto, dell'umiliazione! Io rammento [seguita con patetico tono misto ad orgoglio] sempre con gioia i miei primi tempi in cui senza quasi un amico, senza che alcuno parlasse di me, senza preparativi, senza influenza di sorta, io mi presentavo al pubblico con le mie opere pronto a ricevere le fucilate, e felicissimo se poteva riuscire a destare qualche impressione favorevole» (da Genova, l'8 dic. '71).

E quali altre lettere, quali brani di un così alto documento di umanità, dovremmo ancora citare? È un bel caso se siamo usciti, senza naufragarvi, dal mare di questo epistolario, per tentar di celebrare col suono delle sue stesse parole e con la nostra ammirata umiltà lo stile morale di Verdi. Ed è gioia il pensiero che questo articoletto possa imbattersi nella curiosità di qualcuno che non conosca o conosca frammentariamente l'epistolario del Maestro, e lo incoraggi a percorrerlo, poichè di quei qualcuno non ce ne devon esser pochi, a desumere dai non troppi esemplari che sono in giro dei *Copialettere* e dei carteggi e che non è raro trovare intonsi, in tutto o in parte, perfino nelle Biblioteche dei Conservatori di musica.

L'agricoltore

L'AGRICOLTORE

DI CIRO POGGIALI

TRA le singolarità di un genio molteplice e non misurabile come Giuseppe Verdi, mettiamo anche questa: in nessuna delle sue cento composizioni mai fu indotto a travasare un sentimento, rasentante addirittura la passione, che pure riempì per più di mezzo secolo tanta parte della sua vita: l'amore alla campagna, armoniosamente fatto di poesia e di concrete valutazioni delle possibilità agresti, sollecitato come da un senso di devozione e di ammirazione intelligente e persino esperta, per quel grande mistero della Natura, onde la terra rinnova nel corso annuale i prodigi della creazione e dà all'uomo creato da Dio gli elementi essenziali al suo perpetuarsi.

Se non erriamo è questo uno degli aspetti meno approfonditi sin qui della esegesi verdiana: un Verdi documentatamente agricoltore, che trascura completamente di conferire agli innumeri, quadri, suscitati dalla sua fantasia musicale, pennellate che richiamino serenità villerecce, amenità rustiche, solitudini di campi, profumi di praterie, mormorii di foreste, euforie di mietiture e di vendemmie. L'artista più dotato ad intendere e interpretare quelle eterne e veraci bellezze, non volle mai condurle seco alle luci del palcoscenico, le escluse dai suoi discorsi sinfoniali, le dimenticò anche quando la penna, adusata ai grandi voli del dramma musicato e del commento ai misteri religiosi, si piegò alle minori fatiche della canzone. Nè si può, d'altronde, argomentare, che a tale specie di assunto mancassero estro e lena in un musicista che riempiendo di note, durante settanta anni, chilometri di pentagramma, scorribandò in tutti i dominî della invenzione musicale, attinse tutte le vette della espressività, fece vibrare tutte le corde dell'emozione, sviscerò tutte le passioni, colorì tutte le situazioni possibili ed immaginabili.

Passate in rassegna i suoi mille personaggi scenici, e vedrete che appartengono al mito, alla leggenda, alla storia, al costume, alla poesia. E sono quasi sempre più che creature vive, espressione e simbolo di quanto può essere spremuto dalla psiche della creatura viva: amore e odio, ira e pietà, delitto e gastigo, battaglie e rinunzie, eroismo e furfanteria, grandezza regale e grandezza mistica. E li vedete, quei personaggi, per lo più impaludati in assise sontuose, fra templi e palagi, tra fragori di battaglia e fulgori di splendide feste, fra trono e patibolo, regalità e chiostro, mortificati nel saio o esaltati nell'armatura corruscante, calzati nella umiltà dei sandali frateschi o instivalati sino all'inguine, incoronati e impennacchiati: presentati, insomma, in tutti gli ambienti e in tutte le epoche suggeriti al librettista dalla convenzione storica dalla tradizione epica dalla letteratura romantica; ma non mai in ambiente bucolico pastorale virgiliano.

Ebbene, per nove decimi questa materia incandescente di passionalità e di ridondanza estetica fu fusa nella vasta serenità di un crogiuolo che si chiamò Sant'Agata, dal nome di una dimora campestre in cui, tra l'una e l'altra scorribanda per le contrade del mondo, egli sempre si rifugiò per ritemprare l'inspirazione, per aver la quiete indispensabile all'artiere affaticato, per tener lontani gli importuni e gli invidi, per calare un sipario inviolabile tra il mondo della sua fantasia e la mondanità frivola e dissipatrice. Ma Giuseppe Verdi ritemprò l'inspirazione, ebbe quiete, solitudine, salute antimondana, nella più singolare maniera: camminando, non metaforicamente, tra le zolle, sorvegliandone il travaglio fecondo, incitandone la fertilità, spronandone le tardanze. E noverandone i frutti e trafficandoli mercantilmente. E tutto questo senza mai interrompere l'altra fatica che lo inchiodava al pianoforte, e gli stancava la mano piegata a riempire pagine su pagine di partitura. Per cui avresti detto che come il mitico Anteo, egli sentisse il prepotente bisogno di toccare fisicamente la terra (ma una terra coltivata razionalmente), per attingerne nuove energie e nuovi impulsi alle ascese nei domini del canto.

Tutte queste non sono illazioni, congetture, intuizioni. Perchè Verdi stesso ha avuto modo di documentare la mirabile duplicità della sua esistenza, lo stupefacente sdoppiamento delle sue energie fisiche e spirituali. Per cui — esempio che non ci sembra esagerato definire sublime — la stessa mano che segnava le note della « Vergine degli Angeli » interrompeva, a tratti, quella fatica creativa, per scrivere al fattore il monito: « che una buona azienda agricola, regolarmente condotta, lo strame il letame la paglia se li produce in casa da se stessa e non li va a comprare altrove ».

Anche nei riflessi di Verdi agricoltore, è, difatti, l'epistolario che informa, illumina, documenta: quelle migliaia di lettere, non tutte ancora raccolte e pubblicate, attraverso le quali è possibile ricostruire, punto per punto, le tappe di settanta anni di carriera e di trionfi teatrali, ci dicono anche, con limpida verità i successi (con le ineluttabili delusioni), che egli, nel contempo, cercava coltivando frumenti foraggi e vigneti, allevando cavalli, incrementando la stalla, scavando pozzi, suscitando opere di irrigazione, fabbricati rurali e migliorie assidue alla sua dimora che egli volle incastonata in un folto di vegetazione perchè nessun seccatore vi gettasse occhiate indiscrete.

Ora quando si parla, si scrive e si ironizza, poniamo, della ghiottoneria di Gioacchino Rossini e ci si immagina di vederlo ugualmente sollecito, seduto alla spinetta o in piedi dinanzi alle casseruole, può anche venire il dubbio che la realtà della sua esistenza d'epicureo sia stata un poco diversa da ciò che ne scrissero i biografi i quali, da Plutarco in poi, hanno sempre mostrato una spiccata tendenza a rilevare, dei personaggi cospicui, contrasti e stravaganze. Ma per Verdi nessun dubbio è possibile. Chè furono bene vergate dal suo pugno le parole onde è tramandata ai posteri la preziosa confessione: « Se mi si dice che il *Don Carlo* non vale niente, non me ne importa un fico; ma se mi si contrasta la mia abilità di fare il *magut*, me n'ho a male ». E le altre contenute in una lettera a Opprandino Arrivabene l'amico più affezionato cui tutto confidava della sua pienissima vita, con la quale, accompagnandogli il dono di una « spalletta » di maiale gli descrive con esattezza che vorremmo dire contrappuntistica il modo da tenere per cuocerla, affinchè sia più squisita; e subito dopo, passando di palo in frasca, eccolo a polemizzare coi critici cui non era piaciuto che nel terzo atto dell'*Aida*, così innovatore da procurargli — figurarsi — la taccia di wagneriano, non abbia resistito alla tentazione di introdurre, musicando i versi: « Sì fuggiam da queste mura », una cabaletta d'antico e superato sapore.

La ruralità di Giuseppe Verdi (che non era affatto figlio di contadini come si compiacevano affermare le modiche biografie romanzate inserite al principio del secolo nei libri delle scuole elementari, ma di bottegaio, pur essendo in un lembo del ducato di Parma la rustica costruzione in cui aprì gli occhi al mondo tutta circondata di pingue ruralità, tipica della pianura emiliana), la ruralità di Giuseppe Verdi nacque in quel di Parigi, quando Parigi esprimeva davvero la città lumière in Europa. Ce lo attesta Giuseppina Strepponi, l'affettuosa compagna che riempì così doviziosamente e tempestivamente il vuoto lasciato nell'esistenza del Maestro dall'esser rimasto, giovanissimo, vedovo della figlia del protettore Barezzi. Era l'anno 1846. I due erano a Parigi per ragioni artistiche, cioè per vigilare la messa in scena di opere. « Amando io molto la campagna — scrisse la Strepponi — domandai a Verdi con qualche insistenza di lasciare Parigi per andare a prendere sotto il padiglione del cielo aperto quei salutari bagni di aria e di luce che dànno tanto vigore al corpo, quanto calma e serenità alla mente. Verdi, che a simiglianza di Auber aveva quasi orrore del soggiorno in campagna, dopo molte preghiere acconsentì a prendere una casetta a poca distanza dalla capitale: a Passy. Nell'ordine dei piaceri, questa nuova vita fu per Verdi, oserei dire, una rivelazione. Egli si prese ad amarla con tanto amore, con tanta passione, che io mi trovai vinta e troppo esaudita in questo culto per gli dei boscherecci. E comperò il latifondo di Sant'Agata, nel comune di Villanova d'Arda... ».

Va precisato, tuttavia, che molti anni prima, dopo aver realizzato cospicui guadagni col terzetto di opere che gli diedero i più grandi successi: *Nabucco*, *Lombardi*, *Ernani*, tra il 1842 e il 1844, non passò neppur per la mente di quell'eccellente risparmiatore di depositare denari alla banca: li impiegò, bensì, senza indugio nell'acquisto del podere di Plugaro, presso le Roncole. Se dunque l'incitamento della Strepponi era stato scintilla che aveva fatto levare la vampata della passione agricola, un focherello di nostalgie agresti covava sotto le ceneri, da tempo.

Quello che fosse il latifondo di Sant'Agata giudicato col metro dell'agrimensore è detto nel testamento di Verdi; ove ognuno dei venti poderi è indicato. Assegnato il grosso del patrimonio potenziale — i diritti d'autore — a sovvenire nei secoli la Casa di riposo dei musicisti, con cui Verdi volle chiusa in bellezza di carità e solidarietà la sua carriera umana, le terre sono lasciate ai parenti: discendenti dei fratelli del fu suo padre Carlo Verdi; discendenti dei fratelli e sorelle della fu sua madre Luigia Uttini; e poi alla cognata Barberina Strepponi, sorella della sua seconda moglie, e sopravvissuta a entrambi i coniugi a Cremona; all'ospedale di Villanova d'Arda e al Monte di Pietà di Busseto. A quest'ultimo, anzi, impone un onere, che è tra le prove delle sue tenerezze per l'agricoltura. Il Monte, difatti, dovrà assegnare una pensione di lire settanta mensili (cospicuo assegno, si noti, al principio del secolo, quando a Milano, ad esempio, si trovavano decorose pensioni che davano alloggio e vitto per 45 lire mensili), a ciascuno di due giovani appartenenti l'uno al comune di Busseto, l'altro al comune di Villanova d'Arda, i quali « si diano allo studio teorico pratico dell'agricoltura ed effettivamente frequentino una scuola od istituto speciale per compiere i corsi ». Il Verdi non si è dato cura invece di descriverci Sant'Agata e poderi circostanti sotto specie diciamo così poetica paesistica e coloristica. Qualche vago accenno nelle sue lettere sembrerebbe, anzi, denigratorio. Una volta chiama « tana » il suo romitorio; talaltra scrivendo, nel maggio del 1858, da Busseto, reduce da Napoli ove ha dovuto patire un sacco di dispiaceri per colpa di censori e di teatranti, dice: « Dopo i trambusti di Napoli questa profonda quiete mi è sempre più cara. È impossibile trovare località più brutta di questa; ma d'altra parte è impossibile che io trovi per me ove vivere con maggior libertà; e poi questo silenzio che lascia tempo a pensare e quel non vedere mai uniformi di nessun colore è pur

la buona cosa... ». Ma è anche troppo evidente che qui Verdi denigra per eccesso di modestia. Tanto è vero che successivamente alla stessa Maffei scriverà: « La quiete: la cosa che desidero di più al mondo. Qual diavolo mai m'ha cacciato in testa di imbrattarmi ancora in cose di teatro, io che da diversi anni mi godevo la vita beata del contadino? Se non fossi in parola con Giulio Ricordi, per altri impegni, me ne andrei subito a vangare anche di notte i miei campi per scordarmi completamente musica e teatri ». Ed in altra circostanza, quasi in atto di scusarsi col giornalista e critico musicale Filippi, che gli chiedeva notizie biografiche, e serenamente considerando il contegno tenuto dal pubblico scaligero, nel febbraio del 1859, contro la prima edizione del *Simon Boccanegra*, scriveva: « A 26 anni conobbi bensì che cosa significava pubblico. Ma da quell'epoca in poi i successi non mi hanno mai fatto montare alla testa e i fiaschi non mi hanno mai scoraggiato. Se ho continuato in questa malaugurata carriera si è perchè a 26 anni [dopo il successo dell'*Oberto di San Bonifacio*], era troppo tardi per fare altra cosa che la musica, e perchè non avevo il fisico abbastanza robusto per tornare ai miei campi ».

Bisogna dunque credere in pieno alla Strepponi quando scriveva all'editore Escudier di Parigi: « L'amore di Verdi per la campagna è divenuto mania follia rabbia furore: tutto quello che si può immaginare di più esagerato. Si leva col giorno per andare ad esaminare il grano, il formentone, la vigna. Rientra affranto di fatica; ed allora come fargli prendere la penna in mano? ».

Quante volte, d'altronde, il Verdi con compiaciuta ostentazione si qualificava contadino! Da Londra ove gli propongono di acquistare la cittadinanza inglese allo scopo di aver facilitata la contrastata acquisizione dei diritti d'autore scrive secco secco (1885): « Voglio restare quello che sono; vale a dire un paesano delle Roncole ». Nel 1898, tre anni prima della morte, al prof. Bovio che gli domanda notizie scientifiche sulla sua eccezionale resistenza fisica scrive: « Ammetto che stando in campagna il mio sistema nervoso si è rinvigorito con gli anni e che non ho nulla da invidiare a quello di un fattore di campagna ». Ad Achille Torelli, nel 1878, per schermirsi dall'esprimere un giudizio su un'opera altrui: « Io non sono che un contadino tagliato alla buona che non ha mai saputo dare un giudizio che valga due soldi ». Nel 1856 alla Maffei: « Non mi occupo di musica, non leggo, non scrivo. Giro nei campi da mattina a sera e così cerco di guarire il mal di stomaco ». Alla stessa, nel 1881, dopo aver manifestato il disappunto che la Scala, lui vivo, gli abbia inaugurato una statua: « Non mi occupo che di campi di fabbriche di terreni e così passa la giornata senza forse far niente di utile. Così va il mondo e io lo lascio andare ». Nel 1876 alla cantante Maria Massari Waldmann: « Giro pei campi fino a stancarmi e poi mangio e dormo. Vita non poetica, ma forse non la peggiore... ». Nell'aprile del 1857 al maestro Vigna: « Da mattina a sera sono sempre tra campi e tra boschi, in mezzo a paesani e a bestie (alle migliori però: i quadrupedi...) ».

Nel 1867 Vincenzo Torelli gli manda un suo ritratto con dedica entusiastica. E Verdi: « Mi avete scritto parole che mi farebbero arrossire... se il sole e l'aria dei campi non mi avessero ridotto la pelle di corame ». Nel 1868 all'Arrivabene: « Non vorrei essere che contadino o falegname o muratore: nossignori, son maestro di musica ». Nel 1897 a Montecatini ove Verdi, passato il mezzo del cammino, si recò ogni anno a « detergersi le scorie », Corrado Ricci fa abilmente cadere il discorso sulla vita passata del Maestro. E Verdi, in un raro sfogo di confidenze: « Tutte le mie opere, tranne le prime, le ho scritte a Sant'Agata, non derogando mai dalle mie abitudini solitarie e contadine. Dove son solito vivere, nulla mi può distrarre. Mi ritempravo uscendo solo, per le mie terre ed occupandomi col massimo piacere di agricoltura ». In altra circostanza, scrivendo a un genovese Resasco, che gli aveva chiesto uno scritto per un numero unico, aveva sentenziato: « Poichè ella mi parla di agricoltura... Io vorrei che questa nobilissima scienza fosse maggiormente coltivata da noi. Quale fonte di ricchezza per la nostra Patria. Un po' di meno di musicisti di avvocati di medici e un po' più di agricoltori: ecco il voto che io faccio per il mio Paese... » e a Tito Ricordi, nel 1862, esprimendo il rammarico di lasciare la sua oasi per tornare nel tumulto cittadino, ove lo chiamano le stravaganti incombenze del compositore di opere: « Addio campagna, addio passeggiate, addio bel sole che non vedremo più che pallido e ammalato. Addio bel cielo azzurro, addio spazio infinito. Quattro pareti invece della immensità. Il fuoco invece del sole. I libri e la musica rimpiazzeranno l'aria e il cielo. La noia invece del piacere... ».

La gran verità era che campagna, campi, coltivazioni, ruscelli, erano a lui — forse inconsapevolmente — svago diversivo armonia, indispensabili al suscitamento del canto. Una volta gli chiesero se egli credeva veramente, come si diceva, che il *Barbiere di Siviglia* fosse stato scritto da Rossini in dodici o tredici giorni. « Lo credo, rispose, perchè quando Rossini si mise a segnare le note sul pentagramma aveva già tutta la musica nella testa ». E poi soggiunse: « Chi può indovinare l'interno rimescolio della fantasia del maestro nelle ore della giornata in cui pareva che egli si occupasse di tutt'altro? Chi può dire quanto materiale gli si accumulava dentro nelle ore di apparente vagabondaggio, da una strada all'altra, durante le visite a qualche bella cantante, nelle lunghe soste alla trattoria per i succulenti desinari, le giocondissime cene? ». Probabilmente senza quasi avvedersene, nel congetturare su Rossini, il Verdi parlava di sè. Anche a lui la musica turbinava dentro, incessantemente, quando pareva si occupasse di tutt'altra cosa; e se non erano i salotti delle belle cantanti nè le trattorie dell'esuberanza ghiottona, che egli non frequentò mai, erano i prati smeraldini, erano le ondulate maree del frumento maturo, erano le prode delle rogge, era la stalla dai mugghianti bovini, gli ambienti in cui, intanto che l'agricoltore, l'uomo d'affari, l'attento calcolatore delle convenienze materiali badava scrupolosamente a misurare il proprio interesse, la fantasia, libera di costrizioni, vagava per conto proprio nei dominii dell'arte purissima e la inspirazione si accumulava e si tratteneva dentro, per poi sgorgare al momento opportuno come limpida fonte.

Una descrizione singolare di Sant'Agata ci lasciò tuttavia il Ghislanzoni, il poeta dell'*Aida*, dopo una visita fattavi nel 1868: « È lontana da Busseto due miglia, isolata in una vasta pianura. La chiesa che porta il nome della santa e poche case di contadini formano il corteggio

della ricca ed elegante dimora del Maestro... ». « La natura non ha donato alcuna attrattiva a questi luoghi. Il piano è monotono e solo coperto da quella prosa di messi che rallegrano la cupidigia del colono; ma nulla dicono alla fantasia del poeta. In mezzo a quei lunghi filari di pioppi che costeggiano una fossa povera d'acqua, ad un tratto il vostro occhio rimane sorpreso e quasi rattristato dalla vista di due salici piangenti che si addossano ad una porta. Uno spesso filare di alberi difende la casa dagli sguardi profani, dal lato che prospetta la strada maestra, mentre dal lato opposto, il giardino si apre più liscio e più ilare, fino alla riva di un laghetto artificiale. Al di là del giardino, attraversati da un lungo viale, in cui l'occhio si smarrisce, si estendono i vasti possedimenti del Maestro, sparsi di casucce paesane, di cascinotti assai bene architettati. La coltivazione rivela quell'arte perfetta che si apprende sui campi stranieri meno favoriti dalla Natura. Lo spirito osservatore del Verdi ha raccolto per versarli su questi campi tutti i progressi della scienza agricola inglese e francese. Mentre i salici del giardino e i folti alberi e i boschi opachi e il laghetto tortuoso e melanconico ritraggono l'indole appassionata dell'artista, la cultura delle ampie campagne sembra invece riflettere la mente ordinata dell'uomo, quel criterio pratico e positivo che nel Verdi si trova accoppiato ad una fantasia esuberante, ad un temperamento vivace ed irritabile. Gusto squisito e calcolo sapiente hanno presieduto alla costruzione della casa ».

Descrizione in cui tu senti agevolmente che la inspira il giudizio di un arcicittadino, cui pare senza attrattiva l'ubertosità dei campi coltivi, forse perchè più sensibile alle illusioni della carta dipinta degli scenari teatrali e delle ridondanti evocazioni della letteratura, che agli spettacoli genuini e sinceri della Natura (salvo, forse, quelli montani, scoscesi, aspri, fantastici, accidentati: in una parola cupamente romantici). Ma si può giurare che Verdi non era di quella opinione; chè egli sicuramente subiva il fascino della pianura opima, così bella nella ordinata vicenda delle scacchiere prative, delle sontuose siepi di pampini avvinti al pioppo, delle sfilate processionanti delle robinie e degli ontani specchiati sui rivoli d'acqua che recano refrigerio e fecondità ad ogni zolla.

Giuseppe Verdi diresse sorvegliò incrementò quella sua dovizia, che non volle riecheggiata nella sua musica, forse perchè non ci fossero vincoli tra le due sue attività agli antipodi, con una oculatezza, una sagacia, una assiduità una esperienza che costituiscono l'aspetto più strabiliante della sua personalità poliedrica. Di fronte ai campi da lui conquistati con le lucrose battaglie artistiche, Giuseppe Verdi era nello stesso notissimo stato d'animo dell'industriale delle officine il quale ad un punto ineluttabile della fortunata carriera investe in terre al sole una parte del suo patrimonio. Ed allora, improvvisamente; per la prima volta, si accosta ai fasti e nefasti dell'agricoltura che è sì diversa cosa dalla realtà se guardata da lontano o dai libri. E ne scopre, o crede di scoprirne, magagne carenze spropositi di tradizione empirica, guai derivanti dalla ottusità del contadino ligio al « così faceva mio nonno », riluttante alle novità, tutto signoreggiato dalla sordidezza e, perchè no?, da una certa grossolana scaltrezza che gli fa vedere soltanto il proprio profitto. E così coi criteri dinamici appresi nello stabilimento, l'industriale promuove riforme, butta all'aria, fa e disfà, senza approfondire la convenienza e la vera produttività. Qualche cosa di simile fece Verdi a Sant'Agata: una vicenda di insoddisfatte iniziative, sempre onerose e sovente sterili. I frequenti accenni che si ritrovano nell'epistolario a scavo di pozzi, elevamento di acque dal torrente, attestano che egli aderiva concretamente a quella propaganda per l'irrigazione che nella prima metà del secolo XIX era accesa tra i dotti di agronomia. In cospetto dei suoi poderi era preso dallo stesso desiderio di superamento progrediente perseguito per settanta anni nel campo delle creazioni artistiche. Del già piccolo giardino modicamente alberato, verdeggiante di minuscole aiole, fece in mezzo secolo di sollecitudini sagaci, un ampio bene architettato giardino, ricco di piante frondose, illeggiadrito dal laghetto. E tutto per sua iniziativa, e tutto frutto di lavori progettati ed assiduamente sorvegliati da lui. Ed intanto da quella che al momento dell'acquisto era modestissima fabbrica, a forza di ampliamenti abbellimenti aggiunzioni, trasse fuori la sontuosa dimora, magnifica di comodità sui gradini della quale Giuseppe Giacosa vide in umilissimo atteggiamento seduto il Maestro, a fianco della sua Giuseppina godersi la brezza della sera. « Quando Verdi dirigeva i lavori della villa — scriveva la Strepponi ad un'amica — si mangiava in un atrio, dove le rondini entravano ed uscivano per dar da mangiare ai rondinini ». Fuori di quell'ambito, che doveva essere tutto per i riposi e gli svaghi suoi e della diletta compagna e di rarissimi amici, Verdi solo « bonificava » le terre fruttificanti con accorte sollecitudini prodigate da vicino e da lontano e non interrotte neppure quando doveva essere tutto preso dalle creazioni musicali.

Anno 1860. Verdi attende a Pietroburgo alla messinscena della *Forza del destino*. Scrive al fattore Paolo Marenghi: « Fate tagliare le pioppe che credete necessarie a far legname e rendetene conto per quantità e qualità al dr. Carrara (suo fiduciario e congiunto) ». « Allo stesso: « Mi accorgo dalle vostre lettere che fate lavorare poco Milord (il cavallo) e non fate domare la puledra. Me ne dolgo perchè i cavalli non si manterranno sani, ma diventeranno pesanti e grossi. Desidero poi che essi mangino il fieno di Sant'Agata. Spero anche che farete curare la massa del letame sulla quale conto moltissimo ». Ed ancora: « Sono spiacente nel sentire che le canale dell'acqua sono tutte forate... una delle tante negligenze di chi presiedeva ai lavori. Avranno dimenticato di dare internamente l'olio cotto ». « Perchè avete fatto agire la macchina idraulica, quando avevo dato ordine di non toccarla sino al mio ritorno? ». « Vegliate sopra i cavalli e il cocchiere. Ch'ei faccia passeggiare i cavalli ogni due giorni ». Al giardiniere: « Giardino chiuso: nessuno deve entrarci in mia assenza ».

1870. Il musicista Verdi è in piena euforia per la creazione di *Aida*. L'« agricoltore Verdi » scrive al Corticelli (amministratore che Adelaide Ristori gli ha tanto raccomandato, dopo averlo conosciuto come impresario sfortunato o inetto e che darà al suo principale, per un ventennio, tanti dispiaceri... agricoli: « Ho dimenticato di dare ordini al Cavallaro per la terra manna che deve servire di letame al prato ». E poi subito dopo, un consiglio da tecnico veterinario: « La puledra non bisogna adoperarla troppo; adoperandola leggermente le spalle si rinforzeranno; altrimenti diventeranno pesanti... ».

IL TROVATORE

« Raccomando che il puledro più giovane sia attaccato continuamente. Vada pure di un trotto piano e lento; ma sempre di trotto, e l'anno venturo sarà forte ». Consigli da geofisico: « Vedo che l'affare del pozzo mette in pensiero. È certo che questo secondo letto di sabbia e ghiaia fa supporre che il Po vi abbia avuto corso due volte. E se ha avuto corso due volte, perchè non quattro o cinque? Ed allora addio speranze... ». « Il pozzo? — scrive alla Maffei —: fiasco solenne. Alla profondità di 120 metri si trovano sempre terre alluvionali e cortecce di alberi. Il raccolto di quest'anno? Scarso. I contadini sono sempre testoni e lo saranno ancora per chi sa quanto tempo, finchè non si troverà modo di dare loro un poco di istruzione e di migliorare la loro condizione ». Saputo che la contessa Giuseppina Negroni Prati aveva convogliato proprietari agenti di campagna e contadini per studiare il modo di migliorare le condizioni dei contadini, le scrive parole suggerite da un entusiasmo commosso. Al canonico don Giovanni Anzai che gli raccomanda un fittavolo: « Ho una marcatissima predilezione per i fittavoli che lavorano essi stessi la terra e non la fanno lavorare agli altri... ».

Anno 1881 (Verdi sta lavorando intorno all'*Otello*): « Che vado a fare a Sant'Agata? Io sono continuamente in fabbriche. L'anno scorso una cascina; quest'anno due più grosse. Sono lì circa duecento operai. Sono lavori inutili per me: le fabbriche non faranno che i fondi mi rendano un centesimo di più di rendita, ma intanto la gente guadagna e nel mio villaggio la gente non emigra... ».

D'altra parte anche le copiose documentazioni su Verdi agricoltore come quelle su Verdi compositore di musica e venditore della medesima a editori e impresari, sfatano la stolta leggenda di un Verdi taccagno, sparagnino, esoso, contadinescamente « attaccato all'interesse ». Attestano invece, quelle documentazioni, e forse più perspicuamente di tutte le altre, che egli non voleva, da chicchessia e in nessuna contingenza, essere ingannato o « fatto » a quella maniera che sogliono dire i meridionali. Si capisce che quando cominciò ad accumulare tanta pecunia sotto specie terriera, molti di quei bussetani che lo avevano aspramente indignato con la ridicola pretesa di « averlo fatto loro », solo perchè dalla bussetana Cassa di Risparmio gli erano venute le 25 lire mensili di pensione (in complesso 1200 lire) per studiare a Milano, molti di quei bussetani, aspirassero a continuare a « proteggerlo » e a « farlo », prendendo nelle loro mani le redini delle sue faccende agricole, manovrandole a loro talento, lucrandovi benemerenze e quattrini. Che il Maestro di fama universale, applaudito ricercato amato da genti di ogni Paese civile, si occupasse di grasce e di cavalli da tiro, di concimi e di pozzi; che scegliesse da sè le sementi più redditizie, che si recasse al mercato imbrancandosi tra i capannelli di villani per conoscere da fonte autentica i prezzi; che sorvegliasse lui i lavori delle fabbriche edili, che ordinasse lui i tubi di ghisa e dettasse il trattamento da usare perchè non arrugginissero, erano cose da scandalizzare. E, sopratutto, da seminare troppe delusioni in chi aveva fatto assegnamento sulla presunta dabbenaggine dell'uomo di genio. Antonio Barezzi, il suocero verso cui il Verdi professò sempre amor filiale e riconoscenza per esserne stato sorretto nei primi passi sulla via dell'arte, per averne avuto in moglie la leggiadrissima figliuola, aveva raccolto, tra altri, anche pettegolezzi su quel malumore dei bussetani. E Verdi gli scrive l'unica lettera pungente: « Che male c'è se amministro i miei fondi perchè mi piace e mi diverte? ». E al notaio Balestra: « Non è vero che mio padre sia amministratore dei miei fondi e neppure che io glie li abbia dati in affitto. Presso il mondo Carlo Verdi deve essere una cosa e Giuseppe Verdi un'altra »: tanto gli premeva di non essere defraudato delle sue responsabilità e dei suoi diritti di rurale. Una volta sola, nel 1851, dovendo dimorare lungamente a Venezia per mettere in scena il *Rigoletto* lasciò ampia procura a Giovannino Barezzi, figlio di Antonio, perchè si occupasse di Sant'Agata; ma subito se ne pentì appena riseppe che costui per tutta la durata della procura non vi aveva mai messo piede. A Giulio Ricordi in una lettera del 1887: « Eccomi di ritorno a Sant'Agata ove ho passato tre giorni tra pioggia nebbia freddo e, peggio ancora, tra le cifre. Cifre e musica stonano. Ma non vi è rimedio. Bisogna pur piegarsi alle esigenze della vita che sono materiali e che si riducono o di riffe o di raffe, all'uno, al due, al tre ». E quando, nel 1895, ha già maturato il proposito, lungamente accarezzato, di fondare a sue spese la Casa di Riposo dei musicisti, scrive al dr. Carrara: « Verrò tra pochi giorni a Sant'Agata a vedere le mie miserie. I miei affari e i miei impegni esigono che io sappia su che cosa posso contare e sappia delle mie rendite sino all'ultimo centesimo... ».

In precedenza aveva scritto ai suoi dipendenti: « Nessuno con me vuole essere esatto nei conti e nei pagamenti. Io ne ho molti — dicono — e non è vero. I fittabili debbono pagare alle scadenze... Ho sempre da sostenere spese nuove, grosse, impreviste... ». Da Parigi, nel 1867 al fattore: « Voi dite: le spese ammontano a 518,05; le esigenze a 276. Ma per dio, ditemi in che cosa e come avete fatto le spese e come e perchè avete esatto lire 276 ». Ed ancora ad Enrico Balestrieri, agente rurale: « Dirai a Lamour che nei fondi bene amministrati strame paglia letame si devono fare in casa e non spendere centinaia di franchi per comprarne ». E poi la frase perentoria al fattore, che riassume tutti i suoi crucci: « Badate che non scherzo ed ormai intendo essere il padrone in casa mia ».

In realtà dalle consuetudini campagnuole egli non ebbe veri, sereni, compiuti piacimenti, senza ombre e amarezze, che dalla caccia. Giuseppe Verdi fu appassionato cacciatore: come al solito, non il dilettante, l'orecchiante, il volubile, il filodrammatico dell'attività venatoria, come tanti altri personaggi illustri che imbracciavano il fucile soprattutto perchè la eco delle loro esercitazioni cinegetiche giungesse in ambienti dove poteva procurare loro ammirazione e prestigio di singolarità. Giuseppe Verdi coltivava questa passione solitariamente o con pochissimi intimi, come il maestro Angelo Mariani che fu quasi il solo suo compagno di battute di caccia, prima che l'affare della Stolz irrimediabilmente troncasse la loro amicizia.

« Caro Mariani (1860). Mi dicono che vi siano anitre selvatiche sui boschi del Po. Vieni. Ma aspetta un poco; lascia che si asciughi la terra. Ti informerò ». « Comprami un fucile, bada allo sparo e se veramente fosse un fucile superiore non badare a qualche scudo di più ». « La muta delle quaglie è all'ordine e a momenti se ne

prenderanno con le reti e qualcuna col fucile... se sapremo mirare diritto. Intanto ogni mattina si viene a casa con otto o dieci uccelli tra piccoli e grossi e senza andare lontano da casa che qualche tiro di fucile ». « Luccardi (un impresario teatrale) è eccellente mio amico e compagno di caccia. Domattina andremo per la prima volta al bosco e torneremo a casa carichi di tortore merli storni, gallus petri; ed anche di pernici ».

Chi legge una lettera come questa: « Mi alzo alle cinque, vado alla muta delle quaglie che non sono tanto imbecilli d'andare nella rete; si fa, dopo, colazione; dò un'occhiata ai muratori; si fa un piccolo sonno dall'una alle due; si dà, dopo, passo alle cose di casa e si scrivono lettere; si pranza, si fa una passeggiata fino a notte, si torna a casa; quattro chiacchiere e a letto. Per alzarsi all'indomani alle cinque »; chi legge questa lettera pensa a un gaudente perdigiorno dall'epa abbondevole, il gesto stanco che fa fatica a riempire la sua giornata tra le gagliarde mangiate e il lungo chilo: il fannullone insomma. È una lettera verdiana del 1860 quando « in cantiere » erano la *Forza del destino*, il rifacimento del *Macbeth*, il *Don Carlo*. E Verdi oltre che agricoltore e cacciatore, creatore di musica doveva pur trovare modo di star seduto almeno dieci ore al giorno al pianoforte.

Disse uno dei tanti suoi fervorosi biografi: « Agricoltore vigile ed economo; assorbito dal pensiero della sua terra e dalle minuziose occupazioni della vita rusticana; come giornalmente quasi voltando pagina nel molteplice romanzo della sua vita, era assorbito dal pensiero della sua musica e dal modo di trarne con quello artistico, il maggior rendimento pecuniario. Incitato dalla Strepponi, sentì la nostalgia di quei campi da cui era uscita la sua forte natura, nè più li abbandonò. Nell'adempimento delle cure della campagna, fonti anch'esse di poesia come di ricchezza, egli portò per mezzo secolo l'equilibrio meraviglioso delle sue facoltà spirituali e se ne valse a far procedere insieme, in bella ed umana armonia di energie, l'alto volo della immaginazione artistica con la marcia faticosa dell'industre colono, intento a raggiungere le mete utilitarie dell'esistenza ».

Comunque, anche le sue predilezioni georgiche procedevano da quella superlativa esuberanza, per cui non potè mai ristare dall'agire, o fosse nei dominii della inspirazione sublime o fosse tra le zolle arate e fecondate. Lo lasciò scritto egli stesso con rudezza scanzonata, pochi anni prima di morire: « È il mio destino. Vi sono uomini predestinati: chi ad esser *ciuccio* per tutta la vita, chi ad esser cornuto; chi a diventar ricco o disperato. Io con la lingua in bocca come i cani arrabbiati, a lavorare sempre. Finchè non mi capiti, tra capo e collo, l'ultima mazzata... ».

La notte del 9 febbraio 1893 tra le quinte della Scala, quando si era appena estinto l'ultimo scroscio di applausi deliranti con cui un pubblico universale aveva salutato nel *Falstaff* il canto del cigno di Busseto, Ludovico Pogliaghi, scultore pittore architetto, spentosi nell'estate del 1950 ultranovantenne dopo aver lavorato più di ottanta anni quale membro della Commissione artistica che presiedeva alle sorti della Scala, si presentò a porgere al Maestro le ufficiali congratulazioni del Teatro, concludendole con l'augurio che l'artista ottantenne avesse potuto lavorare ancora. Un velo di mestizia, quasi di sofferenza, si dipinse sul bel volto del vecchio glorioso; il quale con voce profondamente accorata rispose: « Accetto l'augurio, chè nulla al mondo può esservi di più amaro dell'ozio forzato ». Il Pogliaghi si impresse nella mente quell'atteggiamento di dolore e sessanta anni dopo nel suo eremo del Sacro Monte di Varese lo eternò in un medaglione stupendo che sarà fuso nel bronzo e collocato presso la tomba del Maestro nella Casa di Riposo di Milano.

Il Pogliaghi aveva vagheggiato di scrivere torno torno al medaglione questa leggenda: « Il genio dovunque passa fuga l'accidia ».

Il cuore

IL CUORE

DI GIOVANNI CENZATO

UNA certa burbanza di carattere, una certa durezza di modi, quella specie di selvatichezza istintiva che gli faceva allontanare la gente più volontieri che accoglierla, quel non esporsi mai o il meno possibile agli onori, ai plausi, ai chiassi della vita artistica, hanno contribuito a creare un Verdi ispido, scontroso, arido di cuore, chiuso in un isolamento che fu giudicato superbia e quasi disprezzo, e a far nascere intorno a lui quella che una volta si chiamava la « storia arcana », cioè la storia fatta dai « si dice ». E poichè Victor Hugo scrisse che l'uomo non vale per quello che è, ma per quello che la gente gli attribuisce, così Verdi passò, e passa ancor oggi per molti, per un uomo difficile, da incuter soggezione anche agli uomini di fama. Diceva Pascarella: « A Carducci, qualche volta, la mano sulla spalla glie la ho messa, ma a Verdi no, veh!... ».

Quel genio così comunicativo, ch'è arrivato forse quanto nessuno prima di lui al cuore del popolo, non aveva certo le vanità esteriori di cui si pascono volontieri gli artisti, ed in effetto non cercava la popolarità che invece dilagava intorno a lui con un palpitare sempre più vivo e più caldo. E, a voler essere equanimi, non si potrebbe dar torto a questa opinione tanto diffusa. Se guardiamo l'iconografia verdiana, vediamo come gli stessi artisti che ce ne tramandarono l'immagine, impressero sempre nelle sue sembianze una severità, una austerità, che hanno dell'implacabile. Ricordate il busto di Gemito, i due quadri del Boldini (quello in nero, seduto, a capo scoperto, e d'una rassomiglianza impressionante, e quello così caratteristico con la tuba e la sciarpa intorno al collo) o quello di Domenico Morelli, che il Palizzi coronò di lauro; mai egli sorride. C'è una fotografia, tramandataci in mille pubblicazioni, che ce lo ha colto a Montecatini, sua cura preferita, in mezzo ad un gruppo di villeggianti occasionali: la sua espressione ha un tono d'annoiato, quasi d'uomo seccato. Anche molte altre istantanee prese a Sant'Agata o a Milano, con Boito, Tamagno, Ricordi, non ce lo mostrano mai con un viso allegro.

Rustico doveva esserlo, nel senso di uomo sbrigativo. Tagliente anche, nel senso d'un eccesso di sincerità e di uomo poco complimentoso. E non amava nemmeno la falsa modestia. Sapeva di valer qualcosa. È noto che nel maggio del 1868 gli fu inviata la commenda della Corona d'Italia. Era allora ministro della Pubblica Istruzione il Broglio il quale, pochi mesi prima, aveva avuto il cattivo gusto di scrivere a Rossini una lettera in data 29 marzo, nella quale diceva: « Tra le materie del mio Ministero c'è anche la musica, della quale sono tanto appassionato quanto — ahimè — ignorante... ». E la lettera conteneva questo incauto giudizio: « Dopo Rossini, che vuol dire da quarant'anni, cosa abbiamo? Quattro opere di Meyerbeer. Come si può rimediare ad una così grave sterilità? » Verdi conobbe questa lettera e, al ricevere la commenda, rispose al Ministro: « Ho ricevuto il diploma che mi nomina Commendatore della Corona d'Italia. Questo Ordine è stato istituito per onorare coloro che giovarono sia con le armi, sia con le lettere, scienze ed arti, all'Italia. Una lettera a Rossini della Eccellenza Vostra, benchè ignorante in musica (come Ella stessa lo dice e lo crede) sentenzia che da quarant'anni non si è fatta più un'opera in Italia. Perchè allora si manda a me questa decorazione? Vi è certamente un equivoco nell'indirizzo, e la rimando ».

Per una fatale legge di natura la schiera degli uomini che hanno conosciuto o avvicinato Verdi è andata ormai sottigliandosi, e del molto che ancora si scrive di lui, gran parte sta in bilico fra verità e fantasia, costituendo per così dire una « terra di nessuno ». Verdi era un uomo che lasciava dire. E questa era un'altra forma di quella sua misantropia con la quale amava staccarsi dai seccatori, dai narratori a tutti i costi, dai biografi zelanti i quali, narrando o scrivendo, tendevano a mettere in

mostra la loro vanità di intimi più o meno autentici del Maestro. Verdi leggeva poco i giornali, sorrideva spesso delle critiche acerbe, si stupiva financo dei convertiti. Fra le molte conversioni cui assistette in suo favore, rimarrà celebre quella di Hans von Bulow, il grande direttore d'orchestra delle opere wagneriane e fiero denigratore di Verdi, da lui definito « l'onnipotente corruttore del genio artistico italiano ». Ma nel 1892 il Bulow fece ammenda con una memorabile lettera, alla quale Verdi, con quella sua cruda modestia « aborrente così dal dare come dal ricevere lodi » — come diceva il Guerrazzi — rispose con una lettera mirabile per dignità e fierezza di italiano. Quando Filippo Filippi, il celebre critico della *Perseveranza*, si recò apposta al Cairo per assistere alla prima dell'*Aida*, alla quale Verdi non presenziò nemmeno, il Maestro si stupì come della stravaganza d'un matto, e confessò di provarne per suo conto « disgusto e umiliazione ». Correggere quanto si andava stampando di lui, non era certo la sua preoccupazione maggiore, nemmeno quando lo si accusò di avversare accanitamente i giovani maestri: esempio tipico il caso Catalani. Ancora oggi molti ritengono che il soave compositore lucchese sia stato combattuto, ostacolato anzi nella sua ascesa, impedito addirittura, da un Verdi senza alcun cuore. Irragionevole supposizione se si pensa che Catalani spuntò nel cielo artistico quando Verdi era già al sommo della gloria, e che non aveva nulla da temere.

Fra le molte persone che poterono scrivere di Verdi avendolo avvicinato e godendo, fin dove era possibile, della sua domestichezza, ve ne furono di seriissime, e poichè la commozione genera sempre più sincerità che giuoco di fantasia, possiamo creder con maggior fondamento, ad esempio, a quello che intorno a Verdi scrisse Caterina Pigorini Beri, scrittrice assai apprezzata, che godette veramente di una invidiabile amicizia con Verdi, e riuscì a divenirgli simpatica fino ad addomesticare l'« orsaggine » di lui. La Pigorini ha affermato che la conversazione del Maestro era semplice, come il suo tratto e, nella curiosità che egli aveva per tutte le cose del mondo, sapiente e serena. La sua lealtà con quelli per i quali aveva simpatia e fiducia, non era nemmeno riservata: egli faceva i suoi apprezzamenti sulle persone con una libertà che coloro che non gli hanno mai parlato non possono nemmeno supporre. Aveva una tendenza manifesta per gli umili, un cuore aperto alle sofferenze, e una qual fierezza repulsiva per i signori, intesa la parola nel senso di casta appariscente. Era francamente democratico, ma signorilmente alto nei tratti e nello spirito. L'appellativo di *contadino* non poteva certo appropriarsi nè alla sua educazione, nè alla sua cultura extra-musicale, nè ai suoi modi. Contadino perchè amava la terra, e l'amava un po' come voleva Platone, e un po' come fonte di redditi sicuri, come generoso impiego di capitali. Ma contadino come uomo rozzo o alla buona, no. Amava anzi un certo decoro, una rigorosa proprietà, come lo provano gli alloggi che teneva nella varie città, Genova e Milano ad esempio, nelle quali più a lungo soggiornava quando non era a Sant'Agata. L'avvocato Angelo Carrara, figlio di Maria Carrara, cugina del Maestro, e che fu l'erede della villa di Sant'Agata, raccontava che, essendosi presentato un giorno a tavola, lui ancora giovanetto, con la camicia di colore, il Maestro lo pregò di andare a cambiarla con una bianca. Allora le camicie di colore erano, se non una stravaganza, un uso prettamente campagnolo. Si afferma che egli non amasse la cascina delle Roncole dove era nato, così squallida e che si infastidisse che la mostrassero agli stranieri. Anzi vuolsi che si adoperasse per comperare il fondo su cui sorgeva, che era di proprietà dei conti Pallavicino, per demolirla. Ma i Pallavicino, che subodorarono il proposito, non cedettero mai alle sue insistenze, anche se per essi economicamente vantaggiose.

Era caritatevole, ma non amava che lo si sapesse. Le sue elemosine erano misteriose. Ne era spesso tramite un buon sacerdote, don Giovanni Avanzi, parroco di Vidalenzo, il quale nel consegnare il sussidio aveva sempre l'aria di dire al beneficato: « Non s'ha da sapere, ma ditelo a tutti... ». Una volta, a Genova o a Cremona che fosse, aveva fatto fare una gran quantità di scarpe per calzare i fanciulli poveri di Sant'Agata e delle sue cascine. La servitù le aveva messe in certi sacchi alla rinfusa, per cui ci volle una gran fatica a riappaiarle, e questo il Maestro lo volle fare lui solo, aiutato un po' da Giuseppina Strepponi; e lo fece con una pazienza e uno studio che probabilmente non avrà messo nello scrivere qualcuna delle sue pagine immortali...

*

Forse uno degli aspetti più insoluti di questo genio, da cui derivò la credenza o la supposizione di una certa aridità di cuore, fu il suo pessimismo. Ecco veramente uno degli enigmi più oscuri della vita di questo nostro artista grandioso e glorioso. Come e perchè un uomo toccato dal genio attraverso una eloquenza divenuta sì universale, portato ancora giovanissimo, e appena dopo insignificanti insuccessi subito dimenticati, alla fama più clamorosa, alla ricchezza e agli onori più invidiabili, doveva conservare un rancore così aspro contro la vita?

Già nel 1853, appena quarantenne, composto il *Trovatore*, a chi gli osservava che l'opera era troppo triste, e che vi erano troppi morti, rispondeva (nella nota lettera a Clarina Maffei): « Ma infine nella vita non è tutto morte? Cosa esiste? » E alla stessa Maffei, trenta anni dopo, appresa la morte di Carlo Tenca legato alla contessa da un affetto passato alla storia: « Penso che la vita è la cosa più stupida e, quello che è ancora peggio, inutile. Cosa si fa? Cosa abbiamo fatto? Cosa faremo? Stringendo bene tutto, la risposta è umiliante e tristissima: *nulla* ». Ed è ancora quello stesso *nulla* che Jago ripeterà cupo e terribile nel crudelissimo « Credo » dell'*Otello*, opera di cui Boito, ascoltandone l'« Ave Maria », diceva celiando a Verdi: « Ce ne vorranno di queste *Ave Marie* per farle perdonare il Credo! »... Molti hanno creduto che questo pessimismo fosse derivato dalle sventure domestiche che hanno colpito il Maestro nei primi anni della sua carriera: la morte della giovanissima moglie e di due figlioletti in breve volger di tempo, non è certo cosa che non debba lasciare un profondo solco in un'anima sensibile quale doveva essere necessariamente quella di simile artista. Ma infine Verdi sopravvisse a tanta sventura più di sessant'anni e seppe, sotto certi aspetti, godere la vita e gli agi che l'arte gli procurava senza troppe rinunce.

IL TROVATORE

Altri vollero vedere in questo pessimismo l'effetto di una aridità religiosa, il frutto di quell'atteggiamento di libero pensatore che Verdi assunse anche in filosofia. Certi accenni troppo gelidi verso la Provvidenza, certe considerazioni disperate sulla vanità delle cose umane, sulla morte, sul « nulla », parrebbero infatti derivati da Schopenhauer o da Leopardi. Da qui l'affermazione che Verdi fosse irreligioso e che, non traendo dalla Fede gli elementi essenziali di carità e di bontà che ne sono la luce più feconda, il suo cuore mancasse di palpiti pietosi e fraterni. Ora, affermare che Verdi avesse lo spirito e l'abito del consolatore sarebbe ardito, così come sarebbe inutile sostenere che egli godesse della pace del filosofo e del credente. Anche la carità che egli elargiva ai bisognosi che ricorrevano a lui, direttamente o indirettamente, era — per taluni suoi biografi — un'arida beneficenza, perchè lo slancio cristiano della carità non è un versamento di danaro, altrimenti sarebbe un privilegio dei ricchi, ma è l'amore al prossimo al quale l'uomo veramente religioso, non potendo dare oro, dona assai più e cioè la sua sofferenza, il suo martirio, il suo sacrificio. Patire con chi patisce: questa è la carità di Gesù Cristo.

Ma la pretesa irreligiosità di Verdi, intesa sopratutto come negazione e materialismo, è stata smentita da tutti gli atteggiamenti della sua vita, primo fra tutti il profondo rispetto che egli sentì per la religione e per quanti apertamente ne professavano il culto. Una mattina egli era andato a trovare il pittore Carcano il quale, dopo qualche po' che il Maestro era arrivato, mostrava una certa inquietudine, una certa insofferenza, mista alla timidezza di denunciarne la ragione. « Forse che vi ho disturbato? » gli chiese Verdi che aveva compreso quello stato d'animo. Carcano rispose arrossendo: « Sapete... Io sono di quelli che vanno ancora a Messa la domenica... ». Al che Verdi rispose: « E che? Credete forse che io non ci vada? Gli è che, qualche volta, me ne dimentico... Ma dimenticarsene è un conto, e ricordarsi di non andarvi è un altro... ». E del resto è noto come egli esigesse che a Sant'Agata tutti i suoi dipendenti frequentassero le funzioni religiose, e alla domenica egli stesso li sollecitava, e accompagnava Giuseppina in chiesa, rimanendovi fino all'ultimo in severo atteggiamento. Quando costruì l'Ospedale di Villanova d'Arda ebbe cura che si provvedesse al servizio divino e al Boito che trovava eccessiva questa sua preoccupazione, rispose: « Negli Ospedali è più necessario alle volte il prete del medico ». A suffragare la tesi della religiosità di Verdi molti citano alcune pagine del *Trovatore*, dei *Lombardi*, la « Vergine degli Angeli » della *Forza del destino*, la preghiera per i morti dei *Vespri Siciliani* e la grandiosa e tetra scena del *Don Carlos*, a prescindere dalla monumentale se non sempre rigorosamente jeratica *Messa da Requiem*, pagine che sono ispirate, o spingono verso un verace senso del divino, per quanto non bisogna esagerare su questo lato. Ben a ragione il Papini scrive che spesso negli artisti e negli scrittori, se pur talvolta appare il nome di Iddio, esso è mera parola e non apparizione del Dio vivente. Non basta cioè scrivere una preghiera, bisogna sentirla, e l'ispirazione può essere spesso frutto misterioso del genio, più che autentico frutto di una commozione spirituale.

Abbiamo voluto toccare l'argomento della religiosità di Verdi perchè esso è, per noi, intimamente legato alla costante preoccupazione che egli ebbe dei doveri e delle responsabilità, sia nella sua vita d'uomo che nella sua vita d'artista. Vogliam dire che, se anche egli non fu un « praticante », s'anco si svincolò da certi dogmi per quell'istinto che egli aveva a non essere soggetto a nulla e a nessuno, a non aver soggezione di chicchessia, s'anco — diciamo — « discuteva » in un modo non sempre rigidamente ortodosso di religione (Giuseppina Strepponi scriveva alla Maffei: « È una perla di onest'uomo, capisce e sente ogni delicato sentimento, eppure questo *brigante* si permette di essere non dirò ateo, ma certo poco credente, e ciò con una ostinazione da bastonarlo... »), pure egli sentì la maestà d'una Fede, ne intuì la grandezza al di là delle umane estrinsecazioni, ne ebbe il presentimento irreale ma potente, e da ciò venne tutto l'equilibrio mirabile della sua vita. Noi siam usi a immaginare la vita di un artista come una vita un po' fuori legge, ribelle alle tradizioni, incurante di leggi morali, con venature di stravaganza, con bizzarrie tumultuose, fra estri disordinati e impeti improvvisi. Nulla di tutto ciò in Giuseppe Verdi. « Nell'arte — giustamente scrisse Giuseppe Giacosa — la chiarezza, la misura, il colpir pronto nel segno, l'accento asciutto e preciso, la penetrazione acuta, la rivelazione immediata, il senso del reale, l'aborrimento per l'astruso, la larga potenza comunicativa. Nella vita l'amore al semplice, lo sdegno delle convenzioni formali, la giudiziosa equanimità, la pietà segreta e una saggezza via via sempre più rasserenata quanto maggior conoscenza egli acquistava delle cose. Più si alzava il piedestallo della sua gloria, più sembrava che egli scrollasse il capo come davanti alla inutilità delle umane vicende». « Tutto è niente sulla terra », ripeteva a se stesso quest'uomo formidabile che pur parlava ad un mondo intero. Vent'anni prima che morisse, e cioè nel 1882, Milano gli eresse nell'atrio del teatro alla Scala l'attuale statua, eguale a quella che, già morti, avevano avuto Bellini, Donizetti, Rossini. Lungi dal presenziare alla cerimonia inaugurale, non volle mai sostarvi davanti. Questi segni della sua immortalità non lo inorgoglivano. L'uomo a cui re Umberto, alla prima rappresentazione del *Falstaff*, faceva offrire il titolo di marchese, titolo che egli cortesemente rifiutò invocando l'intervento di Ferdinando Martini, allora ministro della Pubblica Istruzione, lo si poteva vedere sul mercato di Parma levar dalle tasche dell'ampia gabbana i cartoccetti di campione del grano delle sue terre, offerto in vendita.

Visitate Sant'Agata: là è il tempio della sua miracolosa creazione e ad un tempo il luogo dove la sua vita mortale acquista tutti quei caratteri d'ordine, di precisione, e diciamo pure, di realtà speculativa che lo portarono ad una considerevole ricchezza materiale. È noto che amava la campagna, e tutte le rendite, tutti i proventi delle sue opere impiegava in terreni. Lasciò, morendo, una sostanza valutata, nella moneta di oggi, a millesettecento milioni, circa undici milioni-oro d'allora. E come governava bene il suo danaro! La sua perspicacia negli affari era acuta, la sua memoria prodigiosa, il senso pratico preciso. Incredibile il modo con cui sapeva essere ad un tempo, diremo, in cielo e in terra. In una lettera ad un suo affittuale scriveva: « Mi avete

messo fuori 108 lire per concimi! In un fondo ben condotto, ricordatevi che il letame si fa in casa! ». La penna che si occupava di letame e di prezzi, scriveva dopo poco la « Vergine degli Angeli » della *Forza del destino*. Forse anche per questo lo si accusò d'essere avaro, d'esser tirchio, e s'arrivò a dire che se egli lasciò i suoi milioni in beneficenza lo fece perchè non poteva portarseli dietro. Ma avrebbe potuto goderseli in vita assai di più, sperperare il danaro, regalarlo da prodigo, farsi fare un teatro, un tempio, come fece Wagner che, fra l'altro, per farselo, non adoperò nemmeno i propri quattrini...

Invece accumulò perchè voleva beneficare. Amava sì il danaro, ma perchè era una realtà del vivere, non per gretta avarizia. (È noto che, quando fu dato l'*Otello* nuovo a Palermo, Franco Faccio, che lo dirigeva, mandava ogni sera dopo lo spettacolo un telegramma a Verdi indicandogli il numero delle chiamate, il crescente successo, l'intensità degli applausi, senza mai ricevere un cenno di risposta. Finalmente ricevette dal Maestro, evidentemente annoiato, questo telegramma: « Mandatemi cifre incassi »). Era, infine, tutto questo danaro che egli accumulava che destava intorno a lui le invidie più acerbe e le sommesse vociferazioni che lo accusavano di grettezza sdegnosa, di insensibilità ai dolori e ai bisogni altrui, di mancata liberalità, e della assoluta assenza d'uno spirito di mecenatismo. Vorremmo aver visto il viso di questi denigratori il giorno che fu noto il suo testamento che fu giustamente definito un capolavoro del cuore. Egli lasciò infatti tutte le sue sostanze alla beneficenza, a opere pie, a ospedali, a enti pubblici, soccorritori delle umane miserie. Ed è in questo senso che noi possiamo pensare ad una religiosità verdiana sentita ed espressa in un modo più che umano. No: egli non avrebbe dettato un testamento come quello che redasse, otto mesi prima della morte, se non ci fosse stato in lui il Dio vivente, nell'immagine del quale dimostrò chiaramente non già di distinguere e di disputare con gli uomini, ma di vedere soltanto quel gran torrente di dolori, di speranze, di delusioni, di sofferenze che si chiama umanità. Ad essa egli diede non solo il conforto spirituale dell'arte, ma la più viva comprensione. Spinse il suo cuore e la sua pietà oltre quelli che lo circondavano, pensò a quelli che verranno. Donò infatti tutti i frutti del suo ingegno, cioè tutti i diritti d'autore che per cinquant'anni sarebbero maturati con le rappresentazioni delle sue opere, a sollevare i vinti e i delusi di quell'arte che a lui aveva dato tanti sorrisi. E fondò a Milano quella Casa di Riposo per Musicisti nella quale potranno trovar di che vivere con tranquilla agiatezza quelli a cui l'arte ha sorriso senza concedersi.

*

Allo scultore Monteverdi che un giorno chiese a Verdi quale fosse tra le sue l'opera che preferiva, il Maestro rispose: « La Casa di Riposo per Musicisti che ho fondato a Milano per i miei compagni d'arte ». Disse: « i miei compagni d'arte ». Allora li abbracciò tutti. Si fece trovare nel momento del loro bisogno. Li volle suoi nella loro povertà. Qui veramente brillò il Vangelo: « Povero coi poveri ». La Casa di Riposo per Musicisti può definirsi l'opera « postuma » di Verdi. Ed invero, come quel grande intelletto esaltò sui palcoscenici le passioni e le eternò con la musica, così quel gran cuore consolò con la sua bontà i protagonisti di quel dramma interminabile che è la vita. L'uomo « che pianse ed amò per tutti » — come scrisse d'Annunzio nella *Lauda* famosa in morte di Giuseppe Verdi — intuì come pochi la tragedia dei tramonti senza conforti, della inguaribile malinconia d'una vecchiaia fredda, attediata, della solitudine di chi ha troppo vissuto, della povertà dopo la ricchezza, del buio traguardo d'una vita lucente e raggiante.

Egli aveva veduto come spesso la saggezza previdente non accompagna gli artisti nella fortuna passeggera. Le continue e numerose istanze che riceveva di sussidi, il succedersi di casi pietosi che gli venivano prospettati e ai quali il suo sentimento non era mai insensibile, gli fecero vagheggiare un istituto dove le tribolazioni di tanti disgraziati trovassero fine, e dove un men triste crepuscolo chiudesse amorevolmente l'umana giornata anche a coloro che erano condannati a finirla nella caligine della sfortuna. Il Maestro non voleva solo aiutare i decaduti, ma anche gli oscuri e i delusi: il filantropo era pari all'artista, il cuore voleva essere all'altezza della mente. Fu nel 1888 che Verdi pensò alla Casa di Riposo. Ne parlò all'architetto Camillo Boito e all'avvocato Saletti, che egli desiderava esecutore testamentario per quanto riguardava l'istituzione da lui ideata. Il programma si concreta però solo nel 1895. È il 17 febbraio di tale anno che Verdi, presente Giulio Ricordi, legge le disposizioni testamentarie che riguardano la Casa per assicurarle il degno funzionamento. La Casa diventa da allora una creatura del suo cuore, quasi vi pensa come ad un'opera. La sua realizzazione deve essere nobile al pari del concetto che l'ha ispirata.

Giuseppina Strepponi, richiesta, come sempre, aggiunge le sue opinioni sagge e chiare a quelle di Verdi. Insieme discutono d'ogni particolare. Così la prima idea di una Casa di *ricovero* si muta subito nella nobile mente del Maestro in quella di una Casa di *riposo*. Ricovero è umiliante. Si pensa alla divisa. Gallonare degli artisti è un'altra umiliazione, e nasce l'idea di mandarli vestiti alla guisa del Maestro: abito nero, giacca a due petti, cravatta nera svolazzante, cappello nero a larghe tese, l'ormai caratteristica foggia di vestire di lui. Così nessuno leggerà in quei vecchi la costrizione e la disciplina che sono sempre necessari in una comunità. È un altro tocco di generosità. Verdi pensa alla Casa come fosse anche sua, e desidera di dormirvi il suo sonno eterno. Ne parla con Giuseppina, e decidono di riposare entrambi fra quei vecchi sfortunati. Con la consueta previdenza egli fa istanza perchè il Governo approvi subito il decreto-legge necessario perchè una salma venga sepolta fuori da un cimitero. Il decreto, portato davanti alla Camera, viene respinto con questa commovente deliberazione: « Non desidera la Camera occuparsi di Verdi morto, quando Verdi è, per la fortuna d'Italia e del mondo, ancora vivo ».

In un giorno del marzo 1895, all'albergo Milano, presenti Ricordi e Saletti, Camillo Boito sottopone a Verdi il primo progetto della Casa. La località è scelta: fra piazza d'armi e il campo di corse di San Siro, in un ampio spiazzo dove crescono già gli alberi. In quei tempi il luogo era proprio un po' fuori di mano, come il Sant'Ambrogio per Giuseppe Giusti. L'area è fissata nel progetto: 1900 metri quadrati coperti e 3300 fra cortili

LA TRAVIATA

e giardini. La spesa prevista (si tenga presente il valore del danaro di quei tempi) è di circa mezzo milione, escluso il terreno. Verdi deposita subito alla Banca Popolare la somma di lire 150.000 per l'impresa scelta per l'appalto dei lavori: quella dei Fratelli Noseda. I lavori si iniziano nel maggio 1896. Da allora comincia quella sollecitudine quasi amorosa con cui il Maestro amava seguire il procedere della costruzione. Spessissimo, accompagnato da Camillo e da Arrigo Boito, o da Giulio Ricordi, egli visitava i lavori, s'arrampicava sulle impalcature, osservava, chiedeva, consigliava. La Casa, per sua decisione, doveva iniziare il suo funzionamento *dopo* la morte del Maestro. L'ostinata sua modestia gli vietava di voler conoscere i suoi beneficati. Egli fabbricava dunque una casa per la vita degli altri: per sè fabbricava una tomba. Eppure mai uomo mise forse tanta ambizione e tanta cura e tanta diligenza nel costruire una dimora per la propria gioia, quanta ne mise lui per una casa che non doveva godere.

Nel 1899 la costruzione è finita. Il notaio Allocchio roga l'atto di donazione di Verdi all'« Opera Pia » che dovrà amministrare la *Casa di Riposo per Musicisti Fondazione Giuseppe Verdi*. Viene approvato lo statuto ed eletto il primo Consiglio di Amministrazione che risulta così composto: sen. Gaetano Negri, presidente; dott. Ambrogio Bertarelli; architetto Camillo Boito; comm. Ambrogio Cernelli; rag. Ausano Labadini; Giulio Ricordi; avv. Emilio Saletti, consiglieri. L'avvocato Umberto Campanari è nominato segretario. Verdi muore il 27 gennaio 1901, e la Casa si aprì, senza cerimonie e discorsi, come il Maestro aveva ordinato, solo nell'ottobre 1902, 89° anniversario della di lui nascita. Furono ammesse quattro donne e cinque uomini, tutti di nomina consiliare del 30 settembre 1902: Lauretta Romanò, artista e maestra di canto; Angela Repossi vedova De Michelis, artista di canto; Virginia Pozzi vedova Ferrari, artista di canto; Giuseppina Jotti, artista di canto; Giuseppe Fossati, corista e comprimario; Luigi Antonio Giovannini, direttore di banda; Emanuele Novaro, direttore di banda; Giacomo Vietti, artista di canto e organista; Onorato Pasini, organista. Gli ospiti andarono gradatamente crescendo. In quella quiete entrarono a poco a poco artisti un giorno famosi, che vissero nello strepito acciecante della ribalta, che s'alimentarono di quella girandola turbinosa che è il teatro, artisti che avrebbero potuto godere di una certa agiatezza se lo spensierato vivere, un po' caratteristico di questo genere di esistenze, non li avesse resi troppo immemori del domani.

Così passarono la De Beilù, la soprano Gabriella Rossano, Adele Raggi, il tenore Maurel, il baritono Salassa (che fu il primo Alfio di *Cavalleria Rusticana*), la figlia di Lauro Rossi, direttore del Conservatorio di Milano, il maestro Gaetano Cipollini, autore del *Piccolo Haydn* e di altre opere che ebbero una fortuna che sembrava foriera di durevole gloria, Giulio Rossi, basso applaudito per più di vent'anni su tutti i teatri d'America, Linda Brambilla, Ines De Frate, il tenore Tobìa Bertini, il baritono Virgilio Blasi. Il destino cominciò a raccogliere fra quelle mura ospitali quiete e signorili, tutta l'immensa pietà che danno i suoi bizzarri disegni. Fino a una decina di anni fa fu ospite della Casa, e vi morì vecchissimo un grande pianista: il conte Riva-Berni, imparentatosi con una principesca famiglia russa, che la rivoluzione del 1917 gettò nella miseria, un artista che conobbe i fasti e gli splendori delle maggiori Corti europee e anche le lusinghe d'una fama invidiabile. Impoverito, finì i suoi giorni con silenziosa dignità d'aristocratico alla Casa di Riposo. Un altro bizzarro spirito, un maestro geniale, il Dall'Argine, autore dell'operetta *Dall'ago al milione* che ebbe una popolarità grandissima, dopo una vita di successi e di scialacquii, ridotto alla fame, sospirò il 65° anno d'età per avere asilo. L'ebbe e chiuse con serenità la vita resa negli ultimi anni quasi tragica dalla miseria. Le condizioni per essere ammessi alla Casa sono sempre quelle stabilite dal fondatore: aver compiuto il 65° anno d'età, aver esercitata per professione l'arte musicale, essere cittadini italiani. Il trattamento degli ospiti è quanto mai invidiabile: essi sono provveduti di biancheria e d'abiti dalla Casa, hanno una camera per ciascuno, due grandi sale da pranzo a tavolini, una per le donne, l'altra per gli uomini, sale di ritrovo, di musica, di lettura, salone da concerti, nel quale è il grande pianoforte Erard donato da Verdi e da lui usato. Gli ospiti possono uscire liberamente salvo rientrare ad una determinata ora la sera. Il vitto è curato con diligenza e misura opportune. Nulla mai v'è stato di miserando, nè v'è ora, nonostante le gravissime difficoltà in cui l'Istituzione è venuta oggi a trovarsi.

*

A leggere il testamento di Verdi si resta veramente colpiti dalla precisione con la quale egli aveva a tutto e a tutti pensato. Non è un testamento scritto: è ceselLato. Per sè non aveva riservato che « funerali modestissimi allo spuntar del giorno, senza canti o suoni ». Morto, egli scoprì al mondo il suo gran cuore. Ma particolarmente commoventi sono le disposizioni che riguardano, a parte, la Casa di Riposo. Egli raccomandava agli amministratori di accantonare le rimanenze attive per costituire quel capitale le cui rendite bastassero a mantenere i suoi vecchi, il giorno che le sue opere non si rappresentassero più. All'avvocato Campanari diceva: « Poichè penso che le mie opere dureranno sì e no una decina d'anni, passati i quali nessuno si ricorderà più nè di me, nè di esse, così non voglio che di questa caducità abbiano a soffrire i miei beneficati ». Dieci anni! Quest'uomo che pur doveva avere il senso della propria grandezza, metteva dei limiti tanto ristretti alla propria posterità! (Vada per certi musicisti moderni, che si credono già immortali e non s'accorgono di essere già morti pur essendo ancora vivi!...).

Fortunatamente s'ingannò: le sue opere corsero sempre vittoriose e redditizie il mondo e la Casa potè mantenere cento ospiti con la prevista agiatezza e, in più, accantonare quel capitale la cui rendita assicurasse un perpetuo avvenire all'Istituzione. Ma una cosa nemmeno lo scrupolosissimo e previdentissimo Maestro poteva immaginare: la svalutazione della lira, il precipizio, il baratro in cui purtroppo essa piombò con la recente guerra. Se prima bastavano 25 lire giornaliere per ogni ospite, oggi ne occorrerebbero 1500. Da qui il dramma veramente angoscioso di questa grande, nobile, mirabile istituzione di bontà, che è destinata a spegnersi se qualche provvedimento governativo o qualche iniziativa pubblica non verrà ad assicurarne la vita avvenire. Per legge, come è noto, i diritti d'autore cessano cinquant'anni

dopo la morte dell'autore: questo limite è stato portato, tenuto conto degli anni di guerra, a cinquantasette. Dopo il 1957 dunque, le opere di Verdi correranno ancora il mondo, ma non frutteranno più alla Casa, la quale, per le ragioni anzidette, non potrà più contare sulle rendite del capitale sì accuratamente accumulato, se non in misura assolutamente insufficiente a vivere.

Il Maestro aveva stabilito che la Casa non dovesse accettare beneficenze da altri: Verdi voleva che essa vivesse solo dei suoi lasciti. Ma fu giocoforza accettare la collaborazione dei buoni, primo fra tutti Arturo Toscanini che, più volte, ha inviato ed invia tuttora somme ingenti. E la schiera sarebbe lunga: dai lasciti di tre milioni della cantante Pinkert, e di altri milioni di Rosina Storchio, si scende fino alle poche decine di migliaia di lire lasciate dagli stessi ospiti, toccante esempio di gratitudine, significativo gesto che l'umiltà rende eloquente.

Tuttavia il problema resta a tutt'oggi insoluto. Alla perpetuità della Casa è impegnato il cuore di tutti gli Italiani, se non del mondo intero. Verdi ha dato all'Italia l'orgoglio del suo nome e della sua gloria, al mondo ha dato l'inestimabile conforto della sua arte. Bisogna accettare questa sua eredità e mostrarsene degni. Si preannunciano feste e celebrazioni per il cinquantenario di tanta morte, ma esse sarebbero ben poca e vana cosa, se si lasciasse languire e perire quella che fu il grande capolavoro del suo cuore. Il miglior tributo di riconoscenza al Maestro, da parte dell'umanità intera, deve essere quello di far vivere l'opera che egli amava di più, l'opera veramente immortale. Perchè noi potremmo pensare che i gusti, le tendenze, gli orientamenti dell'arte mutassero nell'avvenire, potremmo anche pensare che domani le opere di Michelangelo, di Leonardo, di Raffaello, diventassero ridicole e disprezzate, che le stesse opere di Verdi risultassero inaccettabili. Ma una cosa resterà sempre viva al mondo: la pietà soccorrevole, la carità, l'amore, giacchè il dolore e la sofferenza saranno sempre il retaggio inevitabile di tutti quelli che verranno. È a questa immortale pietà, a questa immortale carità, a questo immortale amore che il cuore di Verdi ha voluto legare la sua gloria migliore, più alta ancora di quella della sua arte. Render vano questo, vorrebbe dire rinnegare Verdi.

Difficoltà di Verdi

DIFFICOLTÀ DI VERDI

DI DINO BUZZATI

SE avessi penna da saggista e autorità nel campo della critica, mi piacerebbe tentar di smascherare la immensa congiura di ipocrisia che domina tiranna il regno della cultura e delle arti; ipocrisia, intendiamoci, molto spesso in buona fede. Se ne potrebbero scrivere dei libri. Vogliamo dire questo; tranne rarissime eccezioni, nessuno ha il coraggio di essere sincero, di confessare cosa gli piace veramente e cosa no. Con una sottomissione che ha del fantastico, la gente fa proprio il giudizio di chi va per la maggiore; e si comporta in conseguenza. Avviene quindi uno dei fenomeni psicologici più curiosi dell'umanità cosiddetta colta: che cioè l'autosuggestione a poco a poco trasforma in sincero sentimento ciò che alla origine era solo commedia; cosicchè uno finisce per godere di ciò che in fondo non gli piace o gli è del tutto indifferente.

Qui non parla un critico. Ma semplicemente uno del pubblico che, seduto in una sala da concerti, si guarda intorno attentamente, restando sbalordito da quello che vede. Non è una novità: in tutto il mondo artistico la forza dell'autosuggestione si fa sentire potentissima. Dove però raggiunge gli effetti più grandiosi è senza dubbio nel campo della musica. Il pubblico dei concerti sinfonici, ad esempio, offre, a chi lo osservi con occhio spassionato, uno spettacolo estremamente interessante.

Se fosse ancora vivo, Thackeray aggiungerebbe senza dubbio al suo famoso libro non uno ma tutta una serie di capitoli dedicati alle varie categorie di *snobs* musicali: lo snob bachiano, lo snob wagneriano, lo snob del *jazz hot*, lo snob dodecafonico e così via. Considerate la signora Resi V. Per lo meno di vista la conoscete certamente. Difficile che manchi alle migliori « prime » di teatro, alle sfilate di moda più *chic*, ai *vernissages* dei pittori di avanguardia, nei salotti più autorevoli. È una ottima moglie, una tenerissima madre di famiglia; gaia, simpatica, educata, ancora decisamente bella donna: creatura eccellente nel complesso. Le si può forse fare colpa se è completamente estranea alle emozioni musicali? Da bambina cominciò a studiare il piano. Per tre anni i genitori vollero ad ogni costo tener duro. Poi fu giocoforza rassegnarsi, tanto era negata. E fu per lei una liberazione. Ciascuno del resto ha il suo temperamento e il suo destino. Poco male se la piccola Resi (vulgo Teresa) e Czerny non andavano d'accordo. Ma ora si chiede: capita mai che, dirigendo un maestro di gran classe, lei sia assente dai sinfonici? Assolutamente mai. Si sentirebbe degradata. D'altra parte parlano forse al suo cuore Vivaldi, Franck, Bela Bartok? Non le dicono assolutamente nulla, ve lo possiamo garantire. Tuttavia guardatela, non appena la bacchetta di Cantelli ha fatto l'ultimo guizzo per l'accordo conclusivo. Si è alzata in piedi, il suo grazioso volto è illuminato da palpiti di autentico trasporto, le sue mani si stancano a applaudire. « Che mostro! — esclama volgendosi alle amiche eccitate al par di lei — Una cannonata! Emozionante! » Ed è commossa davvero, questo il bello.

Facile ricostruire il procedimento per cui si arriva a questo godimento in mala fede (la mala fede infatti non è necessariamente consapevole). Primo stadio: uno ode una musica che non gli piace o lo lascia del tutto freddo. Secondo stadio: viene a sapere che questa musica è giudicata dai competenti un capolavoro. Terzo stadio: pensa: « Se io capissi questa musica, allora sarei anch'io sul piano delle persone intelligenti e di gusto ». Quarto stadio: riascolta la musica cercando con tutte le forze di trovarla bella. A questo punto il Nostro è cotto a sufficienza, gli basta un minimo di buona volontà per convincersi che sì, quel tema è pieno di poesia, quell'*allegro* è delizioso di freschezza, quel rondò è di una grazia incantevole. Di più: la soddisfazione della presunta conquista spirituale gli riempirà l'animo di orgoglio. Dall'alto della sua falsa comprensione egli ben presto disprezzerà i bruti che restano sordi a tanta arte,

diventerà fazioso addirittura, a un certo punto lo troverete membro autorevole della massoneria che « se ne intende ».

(Snobismo, suggestione. Queste parole non suonino a condanna. Noi i primi a riconoscerne le benemerenze immense. Se interviene la vanità a muovere gli spiriti verso le opere dei grandi artisti, la vanità sia benedetta. La congiura della moda intellettuale si macchia, come vedremo, di ingiustizie, errori, incomprensioni. Ha però la virtù di tenere alto, anche di fronte agli apatici e agli stupidi, il prestigio dei sommi maestri. Propaga le conoscenze, scuote gli indifferenti, costringe le persone fatue a interessarsi di cose serie e belle, insomma svolge un'azione sacrosanta).

Neppure quelli che la sanno lunga, i veri appassionati, per cui la musica è davvero pane della vita, sono del resto refrattari alle sirene della suggestione. Voglio citare uno dei casi più tipici a cui ci sia toccato di assistere. Circa vent'anni fa venne alla Scala Paderevski: concerto sinfonico, a base naturalmente di Chopin. Di fronte a quel glorioso vecchio tutti, ed era più che giusto, sentivano ammirazione e reverenza. Ma, ahimè, il tempo irreparabile lavora e demolisce anche le mani dei pianisti. Il patos c'era ancora, forse, però del grandissimo virtuoso non era più rimasto niente. Le scarne mani annaspavano tremando, su e giù per la tastiera, perdendo una quantità di note e interi accordi. Il disegno della melodia vacillava, il fiato mancava alle galoppate degli arpeggi. Crudele a dirsi, ma una diplomata del Conservatorio, dal punto di vista tecnico, avrebbe fatto molto meglio.

Allora nel pubblico avvenne un fenomeno stranissimo. Una parte aveva il cuore stretto, e soffriva, e non vedeva l'ora che il concerto terminasse perchè nulla è più amaro che la decadenza di un grand'uomo. Ma gli altri, cioè la maggioranza, erano pazzi di entusiasmo: essi udivano veramente qualcosa di diverso da ciò che usciva dal pianoforte, nei loro orecchi l'autosuggestione raddrizzava le ottave traballanti, aggiungeva le note che mancavano (erano tutte musiche notissime), rimetteva in sesto il ritmo. Rimasi poi trasecolato quando uno dei più illustri critici, famoso per la sua intransigenza e incline — dopo averne sentite tante — allo scetticismo, mi dichiarò, con l'accento della più ferma convinzione, non già che Paderevski era sempre un grande interprete — il che poteva avere un senso — ma che era ancora il più formidabile virtuoso fra tutti i pianisti, il che era semplicemente assurdo.

A questo punto mi si chiederà: ma cosa c'entra con Verdi tutto questo? Un momento. Prima di venire a Verdi, vorrei fare presente gli effetti immensi dello snobismo e della suggestione.

A chi obbediscono infatti tutti coloro — la maggioranza — che in fatto di musica non sono capaci di pensare con la propria testa? Per ogni epoca esiste un repertorio che è di *bon ton* prediligere. Quando ero bambino gli snob se la facevano sopratutto con Wagner e Debussy (oggi Wagner è relativamente in ombra). Ci fu poi una fortissima riscossa di Beethoven. Seguì Mozart. Negli ultimi anni per far bella figura si doveva spasimare per Bach e Vivaldi. Molto ricercata è anche la passione per i modernissimi (ma è così difficile! Pochi resistono al sacrificio auditivo che queste musiche comportano).

Ebbene, dal repertorio degli snob Verdi è ancora escluso. Verdi non è chic, Verdi non è di moda, esaltare Verdi non serve per accreditarsi presso i *clans* di qualità. Nessuno nega che sia un genio, però lo si mette — qui, ripeto, non parla un critico ma uno qualunque del pubblico che si guarda intorno — lo si mette su un piano diverso, se non inferiore, rispetto a quello dei numi indiscussi. Verdi insomma ha il posto che tra i condottieri si assegna comunemente a Garibaldi: in certo modo troppo popolare, troppo poco raffinato, troppo istintivo, troppo facile.

Anche qui, come sempre, la massa degli snob segue l'avanguardia culturale con notevole ritardo. Chi sia Verdi lo si sa, dagli intenditori più aggiornati. Ma della sua « scoperta » non è ancora giunta notizia al grosso pubblico; o per lo meno non se ne è ben sicuri. Cosicchè gli « intellettuali » lo tengono a una certa debita distanza, lo guardano dall'alto in basso, non gli danno ancora confidenza. Oh, se a costoro potessi dare appuntamento fra vent'anni quando è presumibile che Verdi sarà entrato con tutti i sacramenti nell'empireo del buon gusto e della moda! Viene da ridere a pensarci.

Da notare che la generalità del pubblico «colto», constatando come i propri gusti autentici e istintivi divergano dal giudizio dell'*élite*, ha imparato a diffidare di sè stessa. Troppe volte ha visto condannare come triviali certe musiche di suo segreto godimento. E dall'esperienza ha tratto una norma prudenziale: *diffidare da ciò che piace troppo.*

Su questa china si fa presto a prendere dei granchi madornali. Uno di questi granchi è appunto Verdi. La sua facilità apparente è un ostacolo serissimo alla sua ammissione nei circoli più esclusivi e fini, Non si sospetta ancora quanto la sua facilità sia difficile.

Qualcosa di simile accade naturalmente in altri campi. Nella letteratura, per esempio. Ci sono degli autori che hanno il torto — si direbbe — di piacere a tutti, anche alle persone semplici e di poca cultura. Proprio per questo gli aristocratici da principio ne diffidano. Poi viene un critico che spiega come quegli scrittori, se piacciono alla portinaia per certe ragioni, per altre devono piacere anche al prezioso esteta. A poco a poco la loro profonda grandezza si rivela. Finchè anche la « buona società », ansiosa sempre di aggiornarsi, li assume in proprio trionfalmente.

Lo stesso sta per succedere con Verdi; ma quanto siamo ancora indietro. Ho un amico carissimo, di straordinaria intelligenza nel campo puramente razionale, che da diversi anni gli è venuta la passione della musica. Ma in questo regno si è inoltrato, per dire così, col Baedeker alla mano, da persona circospetta e seria. Non si può dire che sia uno snob. Però, senza saperlo, ho l'impressione che soffra di un certo intellettualismo. Egli è convinto, per esempio, che esiste un confine ben preciso tra musica classica e musica leggera; mai gli viene il dubbio che in qualche ballabile di moda ci possa essere altrettanta arte che in un *Lied* di Schumann. Gli sembrerebbe una ignobile eresia.

Sulla sua solida e larga base di cultura classica, in breve tempo il gusto della musica ha fatto molta strada. Beethoven egli l'ha digerito di piè pari. Così gli altri

grandi romantici (ma Chopin preferisce non frequentarlo spesso, chissà, gli sembra forse poco « serio »). Infine le sue simpatie si sono concentrate su Bach, Vivaldi e Mozart, di cui possiede una stupenda discoteca. Giunto quassù, egli si è convinto di aver toccato il culmine del gusto (e sarebbe ingiusto dargli torto).

In quanto a Verdi, però, insensibilità completa. « Lo sai? — dice — proprio per darti retta sono andato a vedere la *Forza del destino* » — « E allora? ». Lui tace, scuote il capo. « Eh, di' pure, non ti mangerò mica! ». — « Quando penso — dice ridacchiando — quando penso che tu mi hai detto di preferirla al *Matrimonio di Figaro* di Mozart! ». — « Perchè? Certo che la preferisco ». — « Taci, taci, non dirne più di cretinerie simili... Sì, non nego, ci sono tre quattro arie notevoli, veramente belle... Ma se ci levi queste cantatine, tutto il resto!... zum - zum... zum - zum... Ma è il colmo del ridicolo!... Come si fa a prendere sul serio quelle marionette?... »

« Marionette? Ma sono cento volte più marionette quelle di Wagner, per esempio. La convenzione, in Verdi, è ancora presa come tale... Non c'è mica la pretesa di assomigliare al vero!... È una finzione, una formula... In Wagner sì c'è invece l'assurda convinzione di riprodurre la realtà... Tutto viene preso sul serio fino in fondo... Se mai è qui il colmo del ridicolo. Eppure tu ci caschi in pieno! ».

« Io so soltanto — ribatte — che non si può immaginare niente di più grottesco... Non capisco come ci vada ancora tanto pubblico... Anche la musica, te la raccomando... Quegli accompagnamenti da banda del paese! ».

Continuare a discutere? Non servirebbe a niente. Però, prima di salutarlo, io mi diverto a ripetergli una profezia abbastanza facile. « Verrà il giorno — gli dico — che ti cadrà la benda dagli occhi. A quintali si ammucchieranno i dischi di Verdi in casa tua. Allora avrai capito finalmente come le sue ingenuità, come tu dici, non siano ingenuità ma il segno della sua potenza straordinaria. Avrai capito come Verdi sia sullo stesso piano, per lo meno, del tuo Bach, del tuo Vivaldi, del tuo Mozart... Vuoi che ti dica? La questione è che Verdi è più difficile di Bach, e tu non ci puoi arrivare ancora... ».

« Basta, basta » fa lui scandalizzato. E ride, convintissimo che io scherzi.

Non conta. Siccome egli è tutt'altro che uno stupido, presto o tardi lo sorprenderò che di nascosto si infila in un teatro per ascoltare *Aida* o *Rigoletto*. A quel tempo, che ci auguriamo di poter vedere, il « verdismo » sarà l'ultima parola d'ordine dei *dandies*. Ciò che oggi lascia perplesso o addirittura spaventa il pubblico quasi fosse una pazzia, sarà allora chiaro come il sole. Sarà evidente — è sempre un ignorante che parla e non un critico — come Verdi sia rigorosamente un classico. Come la sua apparente povertà sinfonica sia soltanto la scarna e rivoluzionaria concisione di chi sa esprimersi con la quantità minima di suoni. Che il zum-zum, come dice il mio amico, non sia che una forma di stilizzazione paragonabile per esempio al « basso d'Alberti » che pullula nei settecentisti; e le cosidette sue « volgarità » non differiscano, artisticamente, da quelle di un Mozart o di un Beethoven, solo che queste hanno ormai la patina del tempo mentre quelle di Verdi le abbiamo ancora troppo nell'orecchio.

È ovvio tutto questo? Lo sappiamo. Ma la gente non se ne è ancora resa conto. La gente vive nella innocente persuasione che quando si siano assimilati i grandi del Settecento, e si sia fatto l'orecchio a Alan Berg, non si possa andare più in là, in fatto di gusto. Non istigata dalla vanità e dalla moda, di fronte a Verdi non « si impegna ». Molti addirittura hanno l'impressione di abbassarsi, nell'ascoltare Verdi, e invece Verdi sta sopra di loro, e di parecchio! Per arrivarci dovrebbero fare ancora un passo in su.

In questo senso è la difficoltà di Verdi: proprio perchè non c'è niente di astruso, tutto è allo scoperto, non ci sono enigmi o doppi sensi. Ma è una storia vecchissima: la grandezza delle cose semplici è maledettamente difficile da intendere.

Certo, se si fosse sparsa la voce, questa difficoltà sarebbe presto superata. Invece, di fronte a Giuseppe Verdi, l'ascoltatore è ancora solo, deve cavarsela col proprio gusto e ingegno, e non si fida. I dittatori della moda intellettuale non hanno ancora dato il via. La collettività quindi dei musicofili non si è ancora messa d'attorno — come ha fatto a suo tempo con Wagner, Debussy, Stravinski eccetera — per capire quello che c'è da capire. Il grande moto collettivo che promuove i geni al sereno olimpo della classicità, per Verdi non si è compiuto interamente. (Le statue, la dedica al suo nome di Conservatori, Bande municipali, e le mille onoranze significano infatti la gloria, non la classicità).

Finchè un bel giorno, dài e dài, Verdi finalmente entrerà nel geloso repertorio dei *lions* musicali, sarà anzi il non plus ultra; e si esagererà perfino, rinnegando i maestri antichi, gettando Wagner nella spazzatura. E la massa dei devoti obbedirà supinamente. Chi trova « ridicoli » l'*Ernani* e la *Traviata*, per non passare da cafone, non oserà più confessarlo. Anzi, nella speranza di allinearsi, ce la metterà tutta per persuadersi che Verdi è grande, grandissimo, in primissima linea tra i geni; e a persuadersi riuscirà, la suggestione spianando per lui gli ultimi scrupoli. Lo snobismo darà così i suoi frutti. E il mio amico, incontrandomi nel ridotto della Scala alla prima del *Ballo in maschera*, al ricordo di ciò che mi diceva, arrossirà di onestissima vergogna.

PARTE II

Fuori del teatro

FUORI DEL TEATRO

DI GIOVANNI TEBALDINI

Si è creata, diffusa, e si mantiene desta tutt'ora attraverso il dilettantismo storico musicologico, la leggenda che Verdi non sia stato ammesso al Conservatorio di Milano perchè, alla prova d'esame, giudicato... mancante di attitudini musicali. Sciocca diceria; sorta come e da dove? Impossibile accertare!

Il chiaro Prof. Lodovico Corio del Conservatorio stesso sin dal 1908 pubblicava il documento ufficiale a firma del Censore degli Studi del tempo il loretano Maestro Francesco Basily, nel quale faceva presente al Governatore che dall'esame di pianoforte sostenuto da Verdi diciannovenne innanzi ad una Commissione in cui entrava il pianista Angeleri, questi avesse giudicato il candidato — e si può crederlo data la sua età — tecnicamente difettoso e tale da non potersi correggere.

Quanto all'armonia ed alla composizione, dal documento in parola risulta che nessun esame sostenne Verdi. In data 2 luglio 1832 il Basily scriveva in proposito al Governatore: « quanto alle composizioni presentate come sue (cioè quelle compiute a Busseto alla scuola del Provesi) sono perfettamente d'accordo col Sig. Piantanida Maestro di Contrappunto e Vice Censore, che applicandosi esso con attenzione e pazienza alla cognizione delle regole del contrappunto, *potrà dirigere la propria fantasia che mostra di avere* e quindi riuscire plausibilmente nella composizione ».

Cosa avrebbe potuto dire di più il Censore Basily nella sua relazione al Governatore?

Non avendo potuto entrare in Conservatorio, ben consigliato, per fortuna, Verdi si affidò al Maestro Vincenzo Lavigna abilissimo didatta, insegnante solfeggio al Conservatorio e Maestro al cembalo alla Scala. Col Lavigna, il Bussetano proseguì adunque i suoi studî. Esercitandosi assiduamente, il ventenne allievo, rinfrancatosi nella scolastica, fece rapidi progressi.

Il corso di talî studî che Verdi compie alla scuola del Lavigna dura tre anni: dai primi mesi del 1833 a mezzo il 1836. In quel periodo di tempo si dedica alla composizione aspirando contemporaneamente al posto di maestro di Cappella al Duomo di Monza: posto che però non ottiene. Allora, spentosi a Busseto il Provesi, Verdi decide di tornare in patria assumendo l'impegno, alquanto contrastato, della direzione della Scuola di Musica e della Banda cittadina. A Busseto compone parecchio, ma dell'operosità di quei primi giorni non è rimasta traccia se non in misura assai esigua. Un fatto a questo riguardo merita tuttavia di essere ricordato. Alla data di cui si sta dicendo appartiene un *Tantum ergo* per voce di baritono e coro, dedicato all'amico X... farmacista in Busseto il quale a mezzo il 1837 l'eseguì ripetutamente in quella Chiesa Arcipretale.

A proposito del quale *Tantum ergo* è a ricordarsi un episodio abbastanza interessante. Nell'estate del 1899, a chi scrive, si presentava al Conservatorio di Parma persona di Busseto con un rotolo di musica manoscritta: un *Tantum ergo* di Giuseppe Verdi. Si chiedeva se dati i rapporti epistolari intercorsi dall'estensore di questa *Memoria* col Maestro, apparissero quelle pagine originali ed autografe.

— Altro che! Indubbiamente! — E come fare per ottenerne l'autenticazione? — Trovi modo di farle pervenire al Maestro; risponderà! — Infatti dopo circa un mese la stessa persona tornava a Parma col medesimo manoscritto rilegato lussuosamente con la nuova scritta di Verdi; « Purtroppo riconosco per mia questa composizione. Consiglio il possessore di essa di gettarla alle fiamme, non avendo alcun valore nè presentando alcun interesse ».

Con queste poche parole l'autore stesso aveva espresso giudizio esatto sulla portata del suo *Tantum ergo*.

Doveva passare tempo ancora innanzi che la personalità del Bussetano si manifestasse pur attraverso composizioni occasionali. Nel periodo che corre dall'*Oberto*

Conte di S. Bonifacio al *Nabucco* la produzione sua, all'infuori del teatro, è stata però abbastanza assidua e ricercata. Tra l'altro uno stornello *Lo Spazzacamino*, pubblicato dall'editore Lucca, pur con testo tedesco, entrò ben accolto nei salotti della borghesia lombarda del tempo. Del pari la romanza *Il poveretto* scorrevole nella sua semplicità, qualche volta sorretta anche da elegante armonizzazione. Molta diffusione o quasi popolare accoglienza ebbero le romanze *Non t'accostare all'urna* ed un secondo stornello di tinta schubertiana. *Galloppa, Galloppa, Buello!* Non di meno dalla lettura di queste brevi composizioni non si può indovinare al certo il Verdi di poi. Fa duopo arrivare più in là, cioè tra *Ballo in Maschera* e *Forza del destino;* e precisamente all'*Inno delle Nazioni* eseguito per la prima volta nel 1862 alla Esposizione di Londra sotto la direzione dell'autore, per incontrare un segno decisivo dell'importanza del compositore « fuori del teatro ».

La poesia di questo *Inno* appartiene ad Arrigo Boito appena ventenne ed ancora allievo del Conservatorio di Milano.

Non è gran cosa al certo, nè dà modo esso di presentire il latente poeta di *Mefistofele* di *Ero e Leandro* di *Otello* e dell'inspirato *Nerone* così denso di affascinanti pagine idealmente passionali, sia facendo rivivere il mondo pagano, sia portando nelle più alte sfere il mondo cristiano e la vita intima dei due protagonisti, Rubria e Fanuel.

Nei versi dell'*Inno delle Nazioni* nulla si intravede che possa far presagire il nobilissimo poeta di poi. La musica di Verdi invece — una pagina di transizione sia pure, ma di sicuro effetto — in certi momenti, per la elaborazione dei diversi temi dei tre inni principali, arriva a risultati veramente degni del creatore ormai celebrato di *Rigoletto, Trovatore* e *Traviata.*

Nell'ultima parte dell'*Inno* si presentano, alternandosi tra di essi, l'*Inno Inglese* pur su testo inglese: indi la *Marsigliese* per la Francia, infine l'*Inno di Mameli* per l'Italia.

A questo punto i tre inni si alternano, si avvicendano, si riuniscono in virtù di una elaborazione veramente magistrale. Ed al suo apparire ebbe grande successo la nobilissima composizione.

A dieci anni da essa si presenta una pagina di vita artistica lombardo-partenopea assai interessante.

Dopo le prime esecuzioni di *Aida* alla Scala (febbraio 1872), Verdi, quasi d'improvviso, lascia Milano per rifugiarsi a Napoli. Il perchè di siffatto insospettato esodo? La giovane ma fiorente « Società del Quartetto » — altra branca della vita musicale milanese — sorta con intendimenti di propaganda classico-romantica — aveva sollecitata l'adesione personale di Hans von Bülow. Questi infatti si portava a Milano coll'intendimento di reggere le sorti della « Società del Quartetto » sia prendendo parte ai suoi concerti, sia creando attorno a sè quell'atmosfera che da Verdi avrebbe preteso di tenersi lontana. A capo della schiera dei classico-romantici stava Antonio Bazzini maestro in Conservatorio ad Alfredo Catalani. Fatto questo che chiarisce parecchie altre circostanze su di cui sarebbe superfluo soffermarsi.

A Milano Bülow si professò apertamente antiverdiano. E seppe farsi valere siffattamente che, lasciando Lauro Rossi la direzione del Conservatorio milanese per S. Pietro a Maiella di Napoli in successione di Saverio Mercadante, il Ministro della P. I. del tempo Emilio Broglio — inspirato ed incoraggiato chissà da quale forza occulta — si dichiarò favorevole alla chiamata dello stesso Bülow alla Direzione del Conservatorio milanese, suscitando però una battaglia pro e contro, la cui eco si protrasse a lungo.

Forse fin da allora, ravvedendosi di un azzardato ed imprudente giudizio pronunciato nel 1865 al tempo dell'*Amleto* di Faccio a Genova, nell'animo di Arrigo Boito, quasi improvviso, sorse un senso di ribellione avverso alle intemperanze di Bülow e di Broglio contro il Nome e l'Opera di Giuseppe Verdi. E da allora appunto si iniziò quel riavvicinamento spirituale che portò dal rifacimento del *Simon Boccanegra* che risale al 1881, all'*Otello* del 1887 ed al vivido *Falstaff* del 1893.

A Napoli. È il periodo di tempo nel quale Vincenzo Gemito giovanissimo, per sollecitazione e premura di Domenico Morelli, plasma e crea lo splendido busto, divenuto poscia celeberrimo perchè riprodotto ovunque in bronzo, in marmo, in creta. Opera d'arte mirabile nella quale la pensosa figura del Maestro sembra raccogliersi in profonda meditazione.

Pensa allora Lui pure, per sua intima soddisfazione spirituale, ed in silenzio, di dettare un *Quartetto* per archi. Quando la cosa si riseppe, nel mondo ufficiale della scuola classica che a Milano faceva capo a Hans von Bülow ed ai suoi seguaci, sorse una specie di scettica diffidenza. Il *Quartetto* come composizione, con Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn e Schumann, seguendo norme giudicate intangibili, era sostenuto dalla più perfetta costruzione ed ormai arrivato al più alto grado di espressione.

Sembrava quindi inammissibile lo scostarsi da esso. Verdi, indipendentemente da ogni legame di scuola ed unicamente per suo diletto artistico, si accinse all'ardua prova: quella di comporre un *Quartetto*; ed il primo di aprile del 1873, non in pubblico, ma in casa propria, tra un ristretto numero di amici, fece eseguire il suo nuovo lavoro. Il quale, se pur qua e là, come si è detto, si discosta dalla classica tradizione, si presenta tuttavia architettonicamente costruito e logico sia nel suo andamento iniziale quanto nei suoi sviluppi, e di tal maniera da diventare quasi quasi, a 77 anni di tempo, meritevole di studio attento ed accurato.

Opera d'arte, questo *Quartetto*, che fa pensare.

Esso ha impiegato parecchio innanzi di ottenere l'*accessit* nei complessi quartettistici italiani. Occorreva un riconoscimento da fuori e noi che scriviamo ricordiamo in questo senso il Quartetto boemo di Praga coi suoi valorosi esecutori.

È risaputo, ma è bene ricordare. Ad una *Messa da requiem* Verdi aveva pensato sin dal 1868 col proposito di onorare la memoria di Gioacchino Rossini morto in quei giorni. A comporre detta *Messa* intendeva chiamare, come suoi collaboratori, undici altri maestri italiani di bella fama in quegli anni, riserbando per sè la composizione del *Libera me Domine* per le Esequie finali. Difficoltà di varia natura che da queste pagine sarebbe inutile evocare, impedirono di attuare siffatto programma. Allora Verdi parve non pensare altrimenti alla *Messa*

LA TRAVIATA

da Requiem e tutto, in apparenza, rimase sospeso. Ma nel maggio del 1873, un mese dopo la prima esecuzione del *Quartetto*, alla improvvisa notizia della morte di Alessandro Manzoni, il Maestro ritorna a Milano, ove in breve detta quella *Messa* che da 76 anni i pubblici di tutto il mondo ascoltano, ammirano ed acclamano. Sceglie e prepara i singoli esecutori, il coro e l'orchestra, ed il 22 maggio del seguente anno 1874, in S. Marco, dirige la prima esecuzione della *Messa* cui, immediatamente, fanno seguito altre tre ripetizioni alla Scala in tre serate successive.

Il ricordo del grande Lombardo, che il Bussetano sin da allora amava e venerava, lo ha certamente spronato.

Ed eccoci noi pure dinanzi a questa celebre e grandiosa creazione.

Non va essa osservata nè giudicata dal punto di vista strettamente liturgico, nè coi criteri tradizionali della scolastica prevalente nelle scuole italiane negli anni in cui sorse: tanto meno riaccostandola al classicismo di Mozart e di Beethoven, nè tampoco al neo romanticismo del *Requiem* tedesco di Brahms che è del 1868. No! Verdi nella sua *Messa* ha sentito e reso il dramma umano come a Lui apparve innanzi al gran mistero dell'al di là su di cui doveva irradiare la luce del suo genio e del suo supremo anelito: l'anelito che attraverso le sue pagine possenti si è tramutato in vero passionale tormento.

In religioso raccoglimento si inizia l'*Introito*. Tenue all'apparenza, calmo, quasi elegiaco, ma sentito cristianamente. Tale la nostra impressione.

Questo *Introito* è a considerarsi come il preludio del dramma che sta per isvolgersi con la *Sequenza* « Dies irae », parte saliente questa su di cui si erige tutta la Lezione Sacro-scritturale.

Essa irrompe quasi violentemente con forza impetuosa. « Sono gridi sublimi » — ha detto bene Franco Abbiati rendendo conto delle recenti esecuzioni toscaniniane della *Messa* al Teatro alla Scala di Milano. Sono gridi sublimi d'angoscia, di fede, di esultanza e di terrore.

La *Sequenza* « Dies irae » appartiene al minorita Tommaso da Celano. Essa descrive con tinte affatto michelangiolesche il Giudizio universale. Dicesi michelangiolesche per denominare semplicemente uno stile: giacchè quanto a rapporti di derivazione è Michelangelo invece quello che nel terribile dramma riprodotto sulla parete della Sistina si è ispirato al tremendo dramma del frate medioevale.

« Il pittore di Giulio II ha certamente tolto dal Francescano non solo gli elementi apocalittici del quadro, ma tutto quel colorito caldo che lo distingue, quel ritmo di forza tremenda e terribile da cui sono dominate quasi tutte le sue figure » (1).

Verdi col suo « *Dies irae* » da credente nella vita futura — checchè ne abbiano detto i filosofi esegeti di corte vedute e di scarsa sensibilità — con la *Messa da requiem* entrò in pieno in questo mondo.

Quel rincorrersi delle scale ascendenti e discendenti degli archi mentre le voci risuonano in gamma acuta su note larghe e vibranti per digradare man mano fino allo squillare delle trombe vicine e lontane sul « *Tuba mirum spargens sonum* » di potenza sonora veramente grandiosa, ne riconducono col pensiero coll'immagine e col sentimento al grande quadro ideale dell'Apocalisse. « Risuonerà nei sepolcreti la tromba ferale che convocherà tutti innanzi al trono di Dio » (CARDINAL SCHUSTER). Lo gridò Tommaso da Celano: lo fissò in immagini immortali Michelangelo: lo ricorda con note superbe e possenti Giuseppe Verdi.

Al « *Dies iræ* » grandiosamente corale, si innesta poscia il drammatico « *Mors stupebit et natura* » affidato al basso, cui fanno seguito, nella continuazione del testo liturgico, le voci soliste dei due soprani e del tenore con atteggiamenti quasi romantici.

Ma l'idea dominante del « *Dies irae* » permane e ritorna come motivo centrale anche attraverso le nuove espressioni melodiche.

Il « *Recordare Jesu pie* » ai soprani ed il « *qui, Mariam absolvisti* » al tenore, appaiono squarci romanticamente supplichevoli e penetranti. Ma qui ancora per la terza volta il « *Dies irae* » riappare quasi minaccioso per far posto in seguito al « *Lacrymosa* » ed al « *Pie Jesu Domine* »: una specie di concertato a 8 voci (quattro solisti e 4 del coro), pagina di ampio respiro, penetrante, commovente, la quale corona l'imponente edificio della terribile *Sequenza*.

La prima parte dell'*Offertorio* « Domine Jesu Christe » è tutta una implorazione del pari che l'offerta a Dio di « preci e laudi ».

Questi sentimenti sono espressi quasi umilmente. Il tema principale della preghiera si presenta pure all'unisono delle quattro voci con una frase sentita e penetrante.

Alla chiusa dell'*Offertorio* alle parole « *fac eas Domine de morte transire ad vitam* » si aderge la voce del soprano mentre l'orchestra, a poco a poco, va come spegnendosi.

« *Sanctus, Benedictus, Osanna in excelsis* ». Verdi ha sentito e reso in assoluta unità concettuale tutto il testo del *Trisagio*, quindi, sotto questo punto di vista, va esso osservato. Il *Fugato* che talvolta si presenta a *due soggetti* e su cui si erige l'intera composizione, corre arditamente, fondendosi in una unità assoluta, anche là dove il testo avrebbe suggerito e richiesto netta distinzione fra l'una e l'altra parte. Il *soggetto* o tema principale, passa dalla tonalità maggiore alla tonalità minore, usando, con saggio criterio, dei rivolti, all'inversione, all'aggravamento del tema stesso, e di tutti quegli artifici che qualcuno potrebbe anche giudicare scolastici mentre in realtà non lo sono.

Il resto del *Trisagio* è costruito su due cori ben distinti e vibranti, mentre l'orchestra sorreggendo con progressioni cromatiche l'intero edificio vocale, sale e scende in modo quasi irruente e con risonanze che sembrano ripercuotersi nell'infinito.

« *Benedictus qui venit in nomine Domini, Osanna in excelsis!* ». È sempre Iddio che l'Anima fedele cerca ed esalta attraverso l'anima dell'inspirato musicista creatore.

L'« *Agnus Dei* », un tema di risonanza ritmica e modale quasi gregoriana che si presenta tre volte, la prima a due voci, la seconda a quattro, la terza armonizzata ed

(1) Cardinal I. SCHUSTER, *Liber Sacramentorum*, pag. 82-83.

istrumentata con parsimonia. E questo carattere permane anche nel *Communio* « Lux aeterna » calmo, sereno, che si chiude su degli arpeggi quasi mistici alle parole « *cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es* ».

Ma nel « *Libera me Domine* » per le *Esequie*, dopo un declamato ad una voce *senza misura* — avverte la didascalia — indi a quattro, ritorna il terrificante « *Dies irae* » della *Sequenza:* poscia il « *Requiem æterna* » dell'*Introito* cui segue l'ultimo « *Libera me Domine* », in forma di *Fuga tonale*.

È questa una concezione grandiosa, d'effetto imponente. Non badisi al modo qualche volta apparentemente arbitrario, di trattare e spezzettare il testo. Rimaniamo nell'orbita della concezione e della visione generale del grande quadro.

Il tema iniziale passato alle quattro voci si ripresenta contemporaneamente anche rovesciato. Gli uni salgono, gli altri scendono o viceversa. Ma in tutte le voci permane l'implorazione « *Libera me Domine de morte æterna* » che nella stretta finale con l'aggiunta di una quinta voce indipendente, sembra come salire nelle zone dell'infinito.

L'ultima invocazione, da tutti quasi mormorata: « *libera me, libera me* », chiude il quadro grandioso del dramma umano che Giuseppe Verdi, ben compreso del mistero dell'« al di là », ha saputo fermare e scolpire in pagine che da tre quarti di secolo avvincono le generazioni obbligandole alla *meditazione*.

Quando nel febbraio del 1896 quegli che detta la presente *Memoria* ricevette richiesta dal Maestro di poter leggere alcuni *Te Deum* del settecentista P. Antonio Vallotti del Santo di Padova sulle cui opere teoriche diceva di avere studiato in gioventù, tosto si comprese che l'autore del *Falstaff* si accingeva ad altro. Forse ad una nuova incursione nel campo della musica sacra? Supposizione non errata.

Nel corso della corrispondenza tenuta poscia secoLui il Maestro si palesò ben preparato anche alla prova esegetica dei testi che si proponeva di musicare. Lo si proverà più innanzi.

Per ora soffermiamoci allo *Stabat Mater;* il primo dei *Quattro Pezzi Sacri* del 1898. Il testo di Jacopone da Todi, come ognuno sa, anch'esso è di carattere umbro francescano.

Fin dalle prime battute, per gli accordi vuoti di quinta dati dagli archi, dai fagotti e dai corni, si rivela d'un tratto la vigoria di concezione che forma in genere la caratteristica dell'opera verdiana. E tosto lo strumentale si impone pur nella sua semplicità, nella sua chiarezza per la fusione e per l'amalgama delle diverse famiglie orchestrali. V'ha un punto, là dove i baritoni cantano « *Quae moerebat et dolebat* », in cui sembra risovvenirsi dello *Stabat* di Rossini. Ma questo può essere nulla più che una vaga impressione su cui non torna conto di soffermarsi.

Episodi strumentali arditi e bizzarri si succedono ogni tanto.

Così accade dei sommessi squilli di trombe che accompagnano il « *pro peccatis suae gentis — vidit Jesum in tormentis* » come per le voci insistenti dei corni i quali per otto misure vanno lentamente languendo unisoni fino al « *dum emisit spiritum* ».

E qui fa capolino un delicato episodio affidato ai legni, ai corni, agli archi bassi che parrebbe di sapore wagneriano se non fosse tanto spontaneo e quindi proprio della musa verdiana. Prepara esso l'« *eja mater fons amoris* » del coro; e sembra che veramente la sorgente, la fonte dell'amore scaturisca pura, incorrotta da queste poche battute.

Non è il caso di indugiarsi a rilevare altri particolari istrumentali. Ricorderemo soltanto certi flauti bassi sottoposti al tremolo acuto insistente dei violini. E ricorderemo sovrattutto la blanda e carezzevole melodia esposta dal contralto alle parole: « *Tui nati vulnerati — Tam dignati pro me pati — Paenas mecum divide* ».

Saliente pensiero che informa tutta la concezione così potentemente lirica dello *Stabat* è l'ultimo versetto: « *Quando corpus morietur, Fac ut animae donetur, Paradisi gloria* ».

Da principio è il terrore, lo spavento che più domina; poscia la speranza, il conforto, il gaudio della vita futura annunziata e presentita. Qui il compositore hà saputo rendere con magistrale efficacia il contrasto immediato di questi due opposti sentimenti.

Squìllano i corni, e ad essi si accompagnano, a mo' di strappate, sommessi accordi degli altri ottoni fino a che, sulle note lunghe del coro, le arpe ed i violini tracciano tutta una progressione ascendente la quale con l'aiuto del resto dell'orchestra va man mano aumentando d'intensità e di calore per poi decrescere novellamente sugli arpeggi dei violini appoggiati dalle arpe. Agli archi soli è dato, poscia, di concludere questa pagina squisita di musica. Qui al nostro orecchio echeggia una lontana rimembranza di quel sospiroso e così puro colorito che precede il duetto d'*amore* nel primo atto dell'*Otello* e che si inizia con le parole: « *Già nella notte densa s'estingue ogni clamor* ». Vaga indefinita e serena contemplazione dell'arcano della vita.

Ed eccoci al *Te Deum*. Scriveva il Maestro nel marzo del 1896 riferendosi al testo dell'Inno ambrosiano: « Io conòsco alcuni *Te Deum* antichi, ne ho sentiti altri pochi moderni e mai sono stato convinto dell'interpretazione (a parte il valore musicale) data a questa *Cantica*. Essa viene ordinariamente cantata nelle feste grandi, solenni, chiassose o per una vittoria o per un'incoronazione, ecc. Il principio vi si presta, chè Cielo e Terra esultano: *Sanctus, Sanctus Deus Sabaoth;* ma verso la metà cambia colore e espressione. *Tu ad liberandum* è il Cristo che nasce dalla Vergine ed apre all'Umanità *Regnum coelorum*. L'umanità crede al *Judex venturus* lo invoca: *Salvum fac...* e finisce con una preghiera: *Dignare Domine in die isto...* commovente, cupa, triste fino al terrore » (1).

(1) Dedichiamo questo commento tanto significativo a quegli storici e critici che non hanno esitato ad asserire essere stato Verdi *incredulo* ed *ateo*. Per le circostanze esteriori? Deduzioni superficiali! NO! Non commenta in siffatto modo un incredulo e con tanto illuminato fervore, l'Inno ambrosiano: « *Te Deum laudamus* »!

Del resto l'abbozzo di lettera autografa che entra in appendice a questo scritto a sostegno del *grido* del Prof. Rizzi — pubblicato verso il 1880 — in difesa ed esaltazione di Alessandro Manzoni contro Satana e i Satanassi (Giosue Carducci?) sta a provare quali sentimenti guidassero reggessero e vivificassero lo spirito e l'anima di Giuseppe Verdi. Come per Beethoven; l'Immortalità assoluta della Vita, l'esistenza di un Essere supremo: DIO!

Questi gli intendimenti e lo stato d'animo di Verdi all'atto di accingersi a musicare il *Te Deum*.

Si inizia esso sul tema liturgico, bello, grandioso, imponente. Indi attraverso una successione di accordi semplici che passano dall'uno all'altro coro e che rivestono il carattere del *falso bordone* s'arriva al « *Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth* » scoppio improvviso di allegrezza e di sonorità gioconda.

« *Pleni sunt coeli et terra majestati gloriae tuae* » canta il primo coro: « *Sanctus, Sanctus* », risponde il secondo con esultanza.

A questo punto ecco spuntare il bellissimo tema che dovrà passare come tenue filo di sostegno per risplendere poscia luminoso sotto diverse forme e diversi colori attraverso tutta la composizione.

Qui il contrappunto delle voci riveste carattere veramente nobile ed elevato. Si arriva poscia al « *Tu Rex Gloriae* » intonato dagli ottoni su altro brano di tema liturgico. Tema che si ripete in un unisono poderoso diventando in seguito il tema obbligato, direbbesi, il *Cantus firmus polifonico* di un magistrale sviluppo contrappuntistico.

I frammenti dei temi principali già uditi, appaiono in questo punto quasi come preparazione ad una più ampia ripresa di essi sotto nuove vesti orchestrali talvolta più adorne, più lussureggianti di colore, tal'altra più dimesse, più tenui, più quiete.

Declamano i tenori ed i bassi del primo coro su di una sola nota « *Per singulos dies benedicimus te* ». Questo brano prepara la chiusa finale sull'*in Te Domine speravi* ». I legni si alternano con una *voce sola* che ripete l'invocazione, e con lo squillo isolato della tromba apocalittica la quale ritorna tre volte, sola essa pure sino all'ultimo accordo grandioso di *mi maggiore* a otto voci su di cui — nona parte — domina il soprano solista col *si* acuto: « *in Te speravi, in Te!* »

Accordo che alla nostra immagine si incornicia superbamente nel grande quadro che con l'eco risuonante nell'anima del « *Paradisi Gloria* » dello *Stabat* non esitiamo ad accostare al Paradiso del Tintoretto quale da quattro secoli illumina la Sala del Gran Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia.

E rifacendoci in pari tempo, col « *Dies irae* » del *Requiem*, al Giudizio Universale di Michelangelo, ci soffermeremo poscia ad ascoltare le voci ben distinte che riecheggiano dal Paradiso quale immaginò, sentì e fermò nella sua ideale duplice visione alla chiusa dello *Stabat* e alla fine del *Te Deum* Giuseppe Verdi, per ripetere con Lui il verso del Divino Poeta:

La Gloria di Colui che tutto muove
per l'Universo penetra e risplende!

In teatro: la librettistica

LA LIBRETTISTICA

DI ALFREDO GALLETTI

LA tanto dai romantici celebrata spontaneità inconsapevole dell'ispirazione artistica è uno dei molti miti pseudofilosofici creati dal romanticismo nel fervore della polemica contro il razionalismo del settecento. Storicamente, da che esistono uomini a cui la tribù, la città o la nazione riconosce la virtù di dare una forma alle confuse aspirazioni sentimentali e fantastiche della collettività, l'artista ha coscienza del suo valore sociale e riflette sui modi e sui fini della propria arte. Il che fu essenzialmente un bene, perchè solo per la coscienza lo spirito umano può dominare e potenziare le proprie energie, ma la consapevolezza portava con sè la possibilità e la tentazione di asservire l'arte agli interessi e alle passioni della vita pratica e pertanto di snaturarla e di inquinarla.

La poesia drammatica principalmente — che fu in origine un rito religioso e che, associando esteticamente parole, musica, danza e forme architettoniche e pittoresche, signoreggia direttamente e con più forza l'animo degli spettatori — è stata argomento più di ogni altra forma poetica, di sottili analisi e di interminabili discussioni. Essa esaltò ad un tempo ed acuì l'istinto mistico sino a persuaderlo che la divinità gli si manifestasse ed entrasse direttamente in contatto con lui. Fu poi scuola di patriottismo e di disciplina morale, ma quando la filosofia penetrò anche nella tragedia e nella commedia, esse furono poi usate a combattere ed a schernire le idee che avevano rivestito un tempo di luce poetica. L'azione scenica ha la potenza di esaltare o di deprimere gli spiriti, di ammaestrarli o di corromperli e perciò più facilmente le passioni e le preoccupazioni pratiche del pulpito, della tribuna o della piazza intervengono a falsare il concetto e la forma del dramma. Si dia un'occhiata alle opere critiche più famose pubblicate da due secoli a questa parte in Europa intorno alla natura della poesia drammatica ed al suo significato estetico e morale: tutte sono turbate da intenzioni polemiche, dall'intento, più o meno palese, di definirla in funzione di preconcetti morali e politici di cui l'arte doveva diventare insegna e strumento. *La Drammaturgia d'Amburgo* del Lessing è una raccolta di geniali cronache drammatiche nelle quali l'imparzialità e l'acume del critico sono spesso offuscati dall'ostilità contro il Voltaire e contro la tragedia classica francese allo scopo di esaltare la poesia drammatica dello Shakespeare, presentato all'Europa come un genio puramente germanico. Il *Corso di letteratura drammatica* di Augusto Guglielmo Schlegel è, nella sua essenza, una requisitoria sottile e sofistica contro il Racine e il Molière, contro l'Alfieri ed il Goldoni e contro la concezione drammatica che il Rinascimento aveva derivato dagli antichi e trasmesso al classicismo europeo. Victor Hugo nelle prefazioni ai suoi drammi teorizza e polemizza per difendere la sua concezione manichea dell'animo umano e la sua idea del grottesco. Il Mazzini, dissertando intorno al dramma dei tempi nuovi, quale avrebbe voluto crearlo la riforma da lui vagheggiata, vorrebbe ricondurlo all'ispirazione religiosa delle origini, sostituendo al fatalismo antico ed all'idea della « salvezza » cristiana la religione dell'umanità. Ma l'esempio più clamoroso e più fortunato di una teoria del dramma (nella fattispecie del «dramma musicale») subordinata a scopi del tutto estranei all'estetica, di un dramma nel quale musica e poesia si presentano apertamente come interpreti e araldi delle passioni e delle bramosie di un popolo in un dato momento storico, è quello offerto da Riccardo Wagner, quando pretese dimostrare (in *Opera*

e *dramma*) che i suoi melodrammi erano ad un tempo un mistero religioso, una profezia politica ed un'affermazione razziale e conquistò così alla causa della sua riforma teatrale le schiere dei teutomani dell'ottocento, precorritori dei pangermanisti hitleriani.

*

Giuseppe Verdi, come artista e come giudice dell'arte propria o dell'altrui, non corteggiò mai la moda nè fece concessioni ai pregiudizî ed alle ubbie del giorno. Componendo i suoi melodrammi guardò unicamente in sè stesso, ascoltò l'ispirazione rimettendosi fiduciosamente al giudizio degli ascoltatori. Si sentiva, come creatore, forte abbastanza per affrontare applausi e fischi, consensi e ripulse, senza chiedere aiuto ai dittatori della critica, agli idoli del giorno; senza atteggiarsi a banditore di un nuovo verbo artistico. Credeva nell'*ispirazione*, ma all'artista il quale senta veramente il Dio od il demone che gli si agita dentro e che parla al suo orecchio interiore consigliava: Procedi fermo e risoluto per la via che l'estro ti addita; non salire, per camminare più in fretta e sembrare più alto, sui trampoli di vane teorie; non indulgere alla moda, non piegarti ai mutabili capricci del « vulgo sciocco ». Non compiacerti troppo degli applausi, ma non lasciarti abbattere dall'insuccesso; abbi fede soltanto nella voce che ti ha chiamato alla musica e che saprà indicarti la via e non imitare mai quei poveri saltimbanchi dall'arte, che sentono il bisogno di propiziarsi il potere politico o l'autorità ecclesiastica, e tentano *imbonire* con servili complimenti il « colto pubblico ». L'orgogliosa e libera fiducia che il poeta, il creatore genuino, pone nella propria arte — e nell'arte sola — si manifesta talvolta nel Verdi con parole che ci conquistano, appunto per la loro rude e franca energia contadinesca. A Camillo du Locle critico musicale e librettista francese — che fu per qualche tempo direttore dell'*Opéra-Comique* — il quale gli chiedeva un melodramma per le scene parigine, rispondeva in data del 7 dicembre 1869 con un rifiuto, perchè aveva la certezza di non poter far eseguire a Parigi la propria musica nel modo e coi criterî da lui voluti; c'è troppa gente a Parigi che sentenzia, teorizza, sofistica intorno all'opera d'arte e pretende quindi di imporre all'artista i modi e le norme del buon gusto cui deve attenersi, se vuol piacere all'*élite*. « Io credo all'*ispirazione* (scriveva Verdi); voi altri alla « *fattura;* ammetto il vostro *criterio* per discutere; ma « io voglio l'*entusiasmo* per sentire e giudicare. Voglio « l'*arte* in qualunque siasi manifestazione, non l'*amuse-* « *ment*, *l'artifizio* ed il *sistema* che voi preferite. Ho torto? « ho ragione? Comunque siasi, ho ragione di dire che « le mie idee sono ben diverse dalle vostre, ed ag- « giungo inoltre *che non ho spina dorsale tanto pieghevole* « *per cedere e rinnegare le mie convinzioni che sono profondis-* « *sime e radicate* » (1).

Cosa appena credibile: questo musicista che componeva per il teatro detestava la *teatralità*, cioè tutti i clamori, gli stamburamenti e le piroette che la modernità organizza volontieri, per motivi per lo più non artistici, intorno all'opera d'arte. Un documento singolare, direi paradossale, ne è la lettera che il Verdi indirizzava l'8 dicembre 1871 a Filippo de Filippi, critico musicale della *Perseveranza*, il quale gli aveva scritto di essere sulle mosse per il Cairo, ove lo mandava il giornale per assistere alla prima rappresentazione dell'*Aida*.

Il Verdi gli risponde: « Le sembrerà strano, ben strano « quanto sto per dirle [a chi legga questa lettera nel 1950 « parrà del tutto inverosimile]; ma perdoni se non posso « tacerle tutte le impressioni dell'animo mio. Ella al Cairo? « È questa una delle più potenti *réclames* che si potessero « immaginare per l'*Aida!* A me pare che l'*arte in questo* « *modo non sia più arte, ma mestiere:* una partita di piacere, « una caccia, una cosa qualunque a cui si corre dietro, a « cui si vuol dare, se non il successo, la notorietà ad ogni « costo. Il sentimento che io ne provo è quello del di- « sgusto e dell'umiliazione! *Io rammento sempre con gioia i* « *miei primi tempi in cui, senza quasi un amico, senza che al-* « *cuno parlasse di me, senza preparativi e senza influenze di* « *sorta io mi presentava al pubblico con le mie opere, pronto a* « *ricevere le fucilate*, e felicissimo se poteva riuscire a de- « stare qualche impressione favorevole. Ora quale appa- « rato per un opera?!... Giornalisti, artisti, coristi, di- « rettori, professori etc. etc. tutti devon portare la loro « pietra all'edifizio della *réclame*, a formare così una cor- « nice di piccole miserie che non aggiungono nulla al me- « rito di un'opera, anzi ne offuscano il valore reale » (2).

Si deridono di solito i presagi dei poeti che non imbroccano mai nel segno; ma questa deplorazione del Verdi è una profezia. Noi siamo testimoni — ad ottanta anni di distanza — che i nove decimi delle opere, così dette artistiche moderne, offrono un'effimera parvenza di vita unicamente per la forza taumaturgica della *réclame*.

Letta questa lettera del Verdi, come non pensare a Riccardo Wagner inaugurante il Teatro di Bayreuth ed il *dramma musicale* dell'avvenire tra un corteo di nazionalisti esultanti per aver trovato finalmente il poeta musicista dell'arianesimo conquistatore, di aristocratiche banditrici del nuovo misticismo erotico e di *snob cosmopoliti?* Si comprenderà così l'irritazione del Nietzsche al quale proprio allora si rivelò nel grande musicista rivoluzionario il sottile Cagliostro che sapeva blandire la nevrosi contemporanea.

*

In fatto di opere artistiche in genere, e di quelle musicali in ispecie, il Verdi si dichiarava eclettico: pronto ad ammirare ogni espressione, purchè vi sentisse quel *bello* che ha per condizione *sine qua non* la sincerità dell'ispirazione. « Io non ho esclusivismi; io non credo « alla scuola, e mi piace il gaio, il serio, il terribile, il « grande, il piccolo, ecc. ecc., tutto, tutto, purchè il « piccolo sia piccolo, il grande sia grande, il gaio sia « gaio, ecc. Insomma che tutto sia come deve essere: « *Vero e Bello* ». Ma a quale carattere possiamo riconoscere il Bello, argomento di tante controversie? Il Verdi, poco incline a teorizzare, non aveva familiarità col linguaggio degli estetizzanti; pure da certi giudizî cadutigli accidentalmente dalla penna apprendiamo che questo musicista romantico e melodrammatico, come l'hanno spesso definito, aveva dell'arte un concetto classico; l'ammirava come una potenza generatrice di serenità e

(1) Cfr. *I copialettere di G. Verdi pubblicati illustrati da G. Cesari ed A. Luzio*, Milano, Hoepli, 1913, pp. 220-21.

(2) *Copialettere* cit., pagg. 272-73.

UN BALLO IN MASCHERA

di armonia che muove dalla realtà, ma per trasformarla idealizzandola, cioè piegandola alle leggi del ritmo ordinatore e della melodia consolatrice.

Il Verdi, iniziatosi all'arte nel periodo romantico, incline per l'esuberanza e veemenza della sua sensibilità giovanile ad esprimere intensamente, come mostran le sue prime opere, le peripezie e le catastrofi di passioni violente, per uno spontaneo svolgimento della sua coscienza artistica sentì presto l'angustia e la monotonia dell'enfasi romantica e byroniana che l'aveva dapprima attirato. Scriveva nell'aprile del 1853 in una lettera al librettista Somma, del quale desiderava la collaborazione per quel *Re Lear*, a cui pensava da tempo e che non compì mai: « La lunga esperienza mi ha confermato « nelle idee che io ebbi sempre riguardo all'effetto tea- « trale, quantunque nei miei primordi non avessi il co- « raggio di manifestarle che in parte. Trovo che la no- « stra opera pecca di soverchia monotonia, *tanto che* « *io rifiuterei oggi di scrivere soggetti sul genere di Nabucco*, « *Foscari, ecc. Presentano punti di scena interessantissimi*, « *ma senza varietà*. È una corda sola, elevata, se volete, « ma sempre la stessa. E per spiegarmi meglio: il poema « del Tasso sarà forse migliore, ma io preferisco, e mille « volte l'Ariosto. Per l'istessa ragione preferisco Shake- « speare a tutti i drammatici, senza eccettuarne i greci ».

L'Ariosto e lo Shakespeare: le due « sirene dal volubil tono » che nella loro opera accolgono ed esprimono con nitidezza e serenità sovrane tutti gli aspetti contraddittorî della multiforme natura umana; lo Shakespeare soprattutto, verso cui lo attirava il suo istinto drammatico, che in una lettera alla contessa Maffei egli chiama affettuosamente *il Papà* ed al quale dà lode non solo di capire ma di *inventare il vero*. E commenta: « Pare vi sia « contraddizione in queste tre parole: *inventare il vero ma* « *domandatelo al Papà;* può darsi che egli, il papà, si sia « trovato con qualche Falstaff, ma difficilmente avrà « trovato uno scellerato così scellerato come Jago, e « mai e poi mai degli angioli come Cordelia, o Imo- « gene o Desdemona, ecc.; *eppure sono tanto veri!* ». Veri, egli intendeva dire, di verità poetica, che movendo dalla verità umana la potenzia e la sublima per virtù dell'arte: vivi di quella vita che può creare la fantasia del vero poeta e che nessun accorgimento retorico riesce ad imitare. Ora il problema che si presentava al Verdi autore di melodrammi, allorchè il suo concetto dell'arte, purificato dalla meditazione, ebbe conquistato una verità poetica più alta, era di realizzare teatralmente una forma meglio rispondente alle esigenze originali ed istintive del suo genio. Tale genio era sovranamente melodico e più volte nelle sue lettere egli insiste nell'affermare che la musica italiana è naturalmente melodica, mentre la musica tedesca è sinfonica. Perciò quella da lui tanto ammirata intensità di vita poetica per la quale lo Shakespeare gli appariva sovrano, egli si propone di interpretarla melodicamente. Intuiva anzi che la musica tanto più libera ed emotiva della parola può penetrare là ove il verso o la prosa non giungono e rendere universalmente umani contrasti e passioni che nel dramma del poeta, legato ad una tradizione letteraria o ritardato dal rispetto alla verosimiglianza scenica, sembrano effetti di un abile artificio piuttosto che generati dalla fantasia.

Sia che il Verdi rivestisse di note musicali un dramma romantico di Victor Hugo, come nel *Rigoletto*, o dello spagnuolo Gutierrez, come nel *Trovatore*, oppure una commedia lacrimosa del Dumas figlio, come nella *Traviata*, od un mediocrissimo dramma pseudostorico come il *Gustavo terzo* dello Scribe nel *Ballo in maschera;* accetti di musicare un libretto attinto ad una tragedia di Federico Schiller, ma confezionato alla francese, come nel *Don Carlos*, ovvero un fantastico episodio d'amore e di morte della storia indicatogli da un famoso egittologo, Mariette-Bey — ma sceneggiato e versificato sotto la sua costante direzione dal Ghislanzoni — come nell'*Aida*, il criterio drammatico che il Verdi segue costantemente e che gli è imposto dal suo istinto creatore, è sempre il medesimo: concentrare lo sguardo sul personaggio o sui personaggi che sono al centro dell'azione ed intorno ai quali si annodano o verso i quali convergono gli episodî secondari del dramma, e dare ai sentimenti in contrasto di quei personaggi ed alla crisi tragica che da ultimo li travolge, un'espressione così intensa che lo spettatore dimentichi ciò che vi può essere di inverosimile e di forzato nell'intrigo drammatico e si abbandoni rapito alla potenza emotiva di una melodia che in un grido di amore o di preghiera, di speranza o di angoscia sembri esprimere l'amore o il dolore dell'umanità intera. Il dramma romantico degenera e corre alla ruina — affermava il Mazzini nel 1835 a proposito dell'*Angelo tiranno di Padova* di Victor Hugo — perchè costringe le vaste proporzioni di un grande conflitto entro il macchinismo di un intrigo volgare. La melodia sorvolava a quella volgarità, ne cancellava ogni traccia negli animi inebbriandoli e rasserenandoli. Tra il dramma, che è azione analiticamente svolta nel tempo, e la melodia che è pura liricità, sembra esistere un contrasto irriducibile. Eppure il Boito affermava, scrivendo al Verdi per convincerlo che egli solo poteva musicare l'*Otello:* « Se io ho potuto intuire la potente musicalità della « tragedia shakespeariana, *che prima non sentivo*, e se l'ho « potuta dimostrare coi fatti nel mio libretto, gli è perchè « mi sono messo nel punto di vista dell'arte Verdiana; « gli è *perchè ho sentito scrivendo quei versi ciò ch'ella avrebbe* « *sentito illustrandoli con quell'altro linguaggio mille volte più* « *intimo e più possente: il suono* ». Ed è certo grazie alla forza di tale linguaggio che dal dramma di Victor Hugo, *Le roi s'amuse*, vietato dopo la prima rappresentazione nel 1832, freddissimamente accolto cinquant'anni dopo (novembre del 1882) — benchè allora l'Hugo apparisse come il maggior poeta, anzi come l'Orfeo della terza Repubblica francese — il Verdi ha potuto trarre l'immortale *Rigoletto*. Aveva trovato in quel dramma, così egli ha scritto, posizioni potentissime, varietà, brio poetico, ma insieme molto artificio, come osserva anche il De Sanctis: qualcosa di astratto e di meccanico nella concezione dei personaggi; ma quando l'onda della melodia verdiana passò rapida e li avvolse, quell'artificiosità e quella meccanicità scomparvero e gli ascoltatori sentirono soltanto la profonda umanità della loro passione. È noto con che sicuro ed inflessibile rigore il Verdi vigilasse e guidasse i verseggiatori dei suoi libretti perchè il testo poetico ubbidisse alla sua intuizione lirica e parecchi dei suoi critici e biografi (il Luzio più minuziosamente di tutti) hanno seguito, passo passo, nella faticosa elaborazione poetica del *Re Lear*, del *Ballo in maschera*, del *Simon Boccanegra*, dell'*Otello*, del *Falstaff* il trasformarsi e condensarsi della concezione drammatica primitiva sotto

lo stimolo della inflessibile esigenza del musicista. E tale critica, chi ben la consideri, è sempre intesa ad abbreviare ed a segnare sempre più profondo nei versi il solco entro il quale dovrà scorrere impetuosamente l'onda della melodia. E questa sicura volontà del musicista dominava e guidava non soltanto certi verseggiatori più o meno docili e rassegnati, come il Piave, il Cammarano, il Somma, il Ghislanzoni, ma anche un vero poeta come Arrigo Boito. Nel testo primamente verseggiato del Boito v'era un monologo in doppi quinari nel quale l'invidia e l'odio di Jago prorompevano in un confronto bassamente oltraggioso tra lui ed Otello e fu a richiesta del Verdi che il poeta rielaborò, abbreviando e condensando, quel monologo e ne trasse il famoso: « Credo in un Dio crudel... ». Jago era per il Verdi il vero protagonista, così che dapprima egli aveva pensato di intitolare da lui il suo melodramma. Anche la celebre « canzone del salcio » che Desdemona canta nell'ultimo atto aveva in origine una forma stilisticamente più elaborata, ma il Verdi chiese ed ottenne che il Boito la rifacesse in un ritmo più semplice e più cònsono alla poesia popolare (1).

Il Verdi, il quale avrebbe potuto come amava dirsi Leonardo, e nel senso leonardesco di tale parola: « omo sanza lettere » aveva fede nel proprio genio e nella voce che gli parlava dall'intimo ispirando la sua arte ed avrebbe voluto che i giovani musicisti credessero soprattutto nel proprio genio, pronti ad ubbidirgli; ed in ciò aveva ragione più che mai. Senonchè il genio è raro, e poichè non è possibile crearlo se non viene da natura, l'incoercibile vanità umana tenta elaborarne un surrogato coll'aiuto di speciose teorie. Il Verdi, che, come il Manzoni, non volle mai partecipare pubblicamente a controversie estetiche, si dichiarava in lettere confidenziali avversissimo alla mania teorizzante che andava prevalendo anche nel campo della musica. Scriveva ad Opprandino Arrivabene nel luglio del 1875: « Non saprei dirti che cosa sia « per uscirne da questa fermentazione musicale. Chi vuol « essere melodico come Bellini, chi armonista come Me« yerbeer. Io non vorrei nè l'uno nè l'altro, e *vorrei che* « *il giovine quando si mette e scrivere* non pensasse *mai ad* « *essere nè melodista nè armonista, nè realista nè idealista, nè* « *avvenirista, nè tutti i diavoli che ci portino queste pedanterie.* « La melodia e l'armonia non devono essere che mezzi « nella mani dell'artista per fare della musica; e se verrà « un giorno in cui non si parlerà più nè di melodia, « nè di armonia, nè di scuole tedesche o italiane, nè di « passato, nè di avvenire ecc. ecc., allora forse comin« cerà il regno dell'arte ». Quante volte nelle sue lettere batte su questo chiodo della mania teorizzante che adduggiava l'arte contemporanea, della poca fede nell'ispirazione, nella direi quasi viltà artistica — indizî di fiacchezza e d'impotenza creatrice — che induceva tanti giovani artisti, invece di ascoltare se in loro parlasse veramente la voce della poesia, a chiedersi: sotto le insegne di quali teorie estetiche guiderò la mia arte? E la bandiera da me scelta, la scuola nel cui nome io potrò vantarmi di attingere la perfezione secondo il gusto odierno, è proprio quella che maggiormente piace, o almeno, quella che i giovani, confortati della complice critica, dichiarano eccellente? La modernità, certo ha i suoi diritti, ammetteva il Verdi, ed è pericoloso, certo, andare contro il gusto del tempo, anche perchè il giovine artista ha bisogno di un pubblico che lo ascolti, ed io lo so per esperienza; ma forse è proprio quando più s'intona a tale gusto che l'artista, perchè meno spontaneo, riesce meno originale. E qui il Verdi parlava per esperienza. Nella lettera al Somma che ho già citata egli riconosceva che le sue opere giovanili: il *Nabucco*, i *due Foscari*, l'*Ernani*, ecc., erano romanticamente e pateticamente monocordi, come portava il gusto del tempo e perciò prive di quella meravigliosa varietà e complessità di apparenze che è nella vita.

Ma lo Shakespeare, ed anche l'Ariosto, gli avevano mostrato nello specchio magico della poesia quanto vasto sia il mondo aperto alla fantasia artistica ed avevano fatto vibrare in lui corde delle quali non aveva prima avvertito il suono. Arrigo Boito si dimostrava buon psicologo quando, per indurre il Verdi esitante e perplesso, ad assumersi l'onere di musicare il *Falstaff*, gli scriveva: « *Lei ha desiderato tutta la vita un bel tema d'opera co-* « *mica: questo è un indizio che la vena dell'arte nobilmente* « *gaia esiste virtualmente nel suo cervello: l'istinto è un buon* « *consigliere.* C'è un modo solo di finire meglio che col« l'*Otello*, ed è quello di finire vittoriosamente col *Falstaff*».

Perchè vivacissimo era nello spirito del Verdi il senso del contrasto tra il tragico ed il comico, del chiaroscuro psicologico e drammatico che ne deriva e la lettura dello Shakespeare lo aveva risvegliato ed acuito.

In quel melodramma *Re Lear*, vagheggiato da lui così a lungo da rendere incredibile che non resti alcuna traccia dello spartito, egli era attirato dalla figura del *clown*, del buffone, che nel libretto preparato per lui dal Somma si chiamava Mika. « È una figura ch'io amo », diceva il Verdi: « è così originale e così profonda! ». Ma le terribili scene del terzo atto della tragedia shakespeariana in cui il vecchio re, già demente, urla nella notte, mentre l'uragano infuria sulla deserta brughiera le sue imprecazioni contro le figlie snaturate; mentre il fedele buffone commenta con motti e sentenze tra ironiche e compassionevoli le tragiche contraddizioni della umana follia, gli parvero — come confessava più tardi al Mascagni — troppo superiori alla potenza melodica della sua musica e abbandonò l'impresa. Ed è lecito pensare che egli avesse torto. Viva rimase tuttavia in lui — al cui genio il Rossini aveva negato la vena della comicità — l'idea di un'opera comica nella quale il riso non fosse nè buffonesco nè spensierato, ma fosse, come gli scriveva il Boito, nobilmente gaio e nascesse — come talvolta l'ironia del Manzoni — dalla rappresentazione indulgente del contrasto tra la ridicola vanità delle illusioni umane e la superiore coscienza dell'artista che le giudica tali e perchè le riconosce umane ed immedicabili, le sopporta sorridendo.

L'ispirazione dalla quale doveva nascere il *Falstaff* andava maturando da lunghi anni nello spirito del Verdi. Ne è prova notevolissima — tra altre parecchie — la memoria in lingua francese, trascritta tutta di sua mano, che il Luzio ha pubblicato nel secondo volume dei *Carteggi* (pp. 358-360). La memoria, scritta verosimilmente tra il 1868 ed il '70, parla del *Tartuffe* del Molière — qui analizzato con rara finezza critica e singolare conoscenza della tecnica musicale — come di un ottimo argomento per un'opera comica. Scrive l'ignoto autore della memoria: « Il rilievo, il tono, le linee, ed i con-

(1) Cfr. *Carteggi verdiani*, vol. II, pp. 98 e sgg.

« torni netti con che il Molière ha saputo dipingere il « suo quadro immortale, agevolano l'opera del musi- « cista e gli permettono di dare, senza rompere l'unità « di stile, un'impronta particolare, una forma originale « a ciascuno dei tipi caratteristici che si muovono, se- « guendo ciascuno il proprio impulso, nel piano gene- « rale della commedia ». La varietà dei singoli caratteri nell'unità musicale dell'insieme è appunto il risultato mirabile che il Verdi ha saputo raggiungere nel *Falstaff;* e, cosa ancor più difficile, egli vi ha realizzato appunto quella fusione di temi lirici, quell'armonia misteriosa tra la gaiezza e la riflessione, tra la vita che scorre capricciosa frivola sorridente e la coscienza che la contempla e la giudica, alla quale, superando i limiti angusti dell'opera buffa, il Verdi mirava e che soltanto la musica — dice l'anonimo autore della memoria citata — può realizzare, perchè essa sola, grazie agli elementi dei quali dispone, può farci sentire ad un tempo due cose tanto diverse come la comicità inerente a certi aspetti della vita e la serietà del pensiero.

Ed è appunto ciò che esprime mirabilmente la risata finale con che si chiude il *Falstaff*.

La tecnica

LA TECNICA

DI GUGLIELMO BARBLAN

TECNICA: gran brutta parola, quando venga citata senza una conveniente prudenza col rischio di sfregiare inutilmente l'incanto dell'opera d'arte, di annullare il palpito misterioso della creazione, e di infastidire il raro lettore desideroso di trovare un perchè alla ragion d'essere della propria commozione. Specialmente poi quando si parla di tecnica a proposito dei nostri operisti dell'ottocento e in particolar modo di Verdi; dove i ricordi di scuola, la tirannia del mestiere ed ogni elaborata ricerca, venivano come decantati attraverso il filtro infallibile della ispirazione artistica e della necessità imperiosa dei valori drammatici. Era quello il tempo in cui il pregio dell'opera d'arte non consisteva nella « scoperta » di un linguaggio, ma nel personale e seducente uso che del linguaggio corrente l'artefice riusciva a fare; il mondo esisteva già, e per goderne la bellezza non si riteneva indispensabile distruggere tutto per poi riedificare il castello su nuove basi; la tecnica e cioè il vocabolario e la grammatica, venivan considerati un po' come i principi etici nel campo mistico: tradizionali, indiscussi, eterni addirittura, senza che per questo essi avessero mai impedito ad un santo di differire e nelle tendenze e nelle opere da chi lo aveva preceduto o da chi l'avrebbe seguito. Tutto stava nel vedere se lì c'era la stoffa del santo, come, nel nostro campo, se c'era veramente la stoffa del genio. E siccome la nostra terra, già benedetta da una interminabile teoria di santi era anche benedetta, allora, da una invidiabile collana di geni musicali, accadeva che a nessuno di coloro che si accingevano ad operare passasse per la mente di oziare nelle bizze di pura dissertazione tecnica.

Però quei principi indiscussi di un linguaggio che era anche tradizione, non potevano essere — e infatti mai lo divennero — dogmi: una personalità di continuo insoddisfatta come quella di Verdi, che non aveva troppi riguardi neppure verso le proprie creature tanto da definire a soli otto anni di distanza il *Nabucco* « opera vecchia... e fuori di moda », non poteva certo cristallizzarsi su formule dogmatiche. E il divenire del suo stile e il maturarsi e l'esplodere della personalità, e il partire dalla musica « applicata al dramma » per giungere a unificare l'atto musica con i reconditi moti dell'animo umano, è processo che fu di continuo accompagnato da un pari evolversi di mezzi tecnici: vale a dire che alla conquista di una capacità atta a delineare musicalmente indimenticabili scorci lirico-drammatici dei personaggi, corrispondeva un progressivo modificarsi di *fucinatura* e degli intervalli melodici nella frase e della intuizione ritmica e della colorazione armonica e della ossatura contrappuntistica e dell'ambiente timbrico: in una parola, della tecnica.

Parlare di questa tecnica come di alcunchè di aridamente meccanico separato dalla intuizione artistica e ricavato attraverso una fredda indagine chirurgica di vivisezione dell'opera musicale, è compito delicato; e Verdi stesso mette sull'avviso l'incauto perlustratore con le parole dettate nel '71: « nella musica vi è qualche cosa di più della melodia, qualche cosa di più dell'armonia. Vi è la musica! »; o con quelle dell'82: « ... melodia, armonia, declamazione, canto fiorito, effetti d'orchestra, color locale non sono che mezzi. Fate con questi mezzi della buona musica... ». Il pericolo maggiore è dato infatti dall'arrischiare la supposizione, invero balorda, che in quei procedimenti tecnici di cui verremo ora parlando, possa ravvisarsi la sorgente dell'espressione verdiana: mentre è ovvio trattarsi di tutto l'inverso; non essendo codesti procedimenti null'altro che i mezzi cui ricorreva l'esperta mano del compositore dietro il suggerimento di una necessità d'espressione stimolata dalla

genialità creativa. Vedere di identificare sommariamente i mezzi dell'espressione non disgiungendoli dalla evoluzione stilistica verdiana, è appunto l'intento di questo scritto.

*

La Storia della Musica cita esempi di maestri che hanno tramandato il loro nome per avere « inventato » procedimenti tecnici o formali, ed esempi di altri che invece codesti procedimenti accolsero e affinarono. In Verdi, più che si osserva con sereno interesse il lato tecnico delle opere e più esso ci appare una sorta di miracolo, puranco negli spartiti nei quali si marcia sui binari di una rigorosa tradizione: il miracolo di chi istintivamente aborre dal vezzo del far sfoggio del sapere, il miracolo di non voler mai aggiungere un di più, il miracolo del sorprendente equilibrio. « Io sono », scriveva nel '69, « fra i maestri passati e presenti, il meno erudito di tutti... dico *erudizione* e non *sapere* musicale. Da questo lato mentirei, se dicessi che nella mia gioventù non abbia fatto lunghi e severi studii. Egli è per questo che mi trovo aver la mano abbastanza forte a piegare la nota come desidero, ed abbastanza sicura per ottenere ordinariamente gli effetti ch'io immagino; e quando scrivo qualche cosa d'irregolare si è perchè la stretta regola non mi dà quel che voglio, e perchè non credo nemmeno buone tutte le regole finora adottate. I Trattati di Contrappunto hanno bisogno di riforma ». Così parla o un *blagueur* o un genio; e poichè per grazia di Dio e nostra fortuna, Verdi genio lo era, non riusciremo mai ad apprezzare abbastanza la grandezza di simili frasi, i cui commenti li lasciamo tutti al gioioso assaporamento del lettore.

Errerebbe chi pensasse che nell'*Oberto conte di S. Bonifacio* lo scrupolo di Verdi, per tutto ciò che riguarda la parte tecnica, fosse meno controllato che nelle future opere: il modello è quello fresco e pulsante di Rossini, Bellini e Donizetti, con una parentela forse più evidente, nell'insieme, con quest'ultimo. Se difetto v'ha in questa partitura, è nell'imperizia dell'uomo di teatro e non nel musicista; chè fu esclusivamente il fattore musica ad assicurare il successo all'opera ed a determinarne tuttora una certa pregnante vitalità. La zampata dell'ancor giovane leone è difficile rintracciarla nella condotta melodica che tende a mantenersi su un piano decorativo; ma risalta nella forza dei ritmi e nell'espressiva fragranza di alcuni recitativi. La mano dell'operista nato si palesa nel quartetto « La vergogna ed il dispetto », un brano d'assieme introdotto dietro suggerimento dell'impresario Merelli che di teatro, allora, se ne intendeva certo più dell'esordiente maestro. Qui ti avvedi come un impulso di malcontenuta voglia di esplodere, anche se tende a sfociare nell'enfasi, richiami il sussidio di accordi incisivi e si sforzi di individuare le varie parti con un contrappunto che non rinuncia mai ad una spiegata melodiosità. L'orchestrazione corretta e sempre accurata dell'*Oberto* presiede anche alla organizzazione del *Finto Stanislao:* e diciamo « organizzazione » perchè mai come in questa seconda opera il mestiere prende la mano al compositore. Chi avrebbe il coraggio di chiamarla opera tecnicamente scorretta? vi agisce la stessa tecnica che nei primi decenni dell'800 era stata il mezzo per la vita di più di un capolavoro. Il « mezzo » non è da porre in discussione; vi mancava però, anche se non del tutto, la « buona musica ».

Che cosa accadde dal settembre 1840 (caduta de *Il finto Stanislao*) al marzo 1842 (prima di *Nabucco*), è storia risaputa. Ora la domanda che, anche se ingenua, qui ci poniamo è la seguente: nell'orientamento stilistico segnato dal *Nabucco*, intervennero rinnuovati fattori tecnici a confortare le tendenze estetiche di Verdi? E quali furono? Ebbene la tecnica usata in questa partitura ci rivela la presenza di alcuni elementi che anche nei futuri capolavori varranno a individuare la potenza espressiva tipicamente verdiana. Dal punto di vista ritmico (intendendo parlare del ritmo non già come schema grafico imparato a memoria, ossia del solfeggio, ma del ritmovita che per primo accompagna la misteriosa nascita di una intuizione musicale), è da notare l'affermarsi di quella figurazione che attraverso un convenzionale neuma musicale viene scritto mediante la nota puntata, sia col punto semplice che doppio. Gli esempi abbondano qui, e abbondano in ogni futuro lavoro, quasi a mantenere nella struttura ritmica degli intervalli melodici la tendenza ad evitare ogni pericolo di ristagno della nota; ma anzi a trovare nello stesso nucleo sonoro il dinamismo di un costante slancio. Si dirà che questo era uno « stampo ritmico » in uso corrente da Rossini a Donizetti, a Spontini: ma è proprio perchè in Verdi mai appare adoperato come « stampo » che qui ne parliamo.

Vedete ancora la forza del « crescendo ritmico » che accompagna i grandi squarci corali, da quelli vigorosamente pressanti a quelli trepidamente lirici: i brevi motivi con i quali Verdi introduce e alimenta il personaggio-coro, acquistano adesso un sapore sino allora ignoto al nostro melodramma. Osservate come sulla formuletta del coro iniziale « Gli arredi festivi giù cadano » Verdi costruisca tutta una scena: o come sull'unisono dei bassi lo spunto elementare de « Il maledetto non ha fratelli », valga a dar sapore ad uno degli episodi più caratteristicamente verdiani per incisività e foga: e come nel « Va pensiero » una coralità diffusa e rinnuovantesi nasca dallo schiettissimo unissono delle voci sulla base di primordiali arpeggi.

Per la condotta della frase, la parte di Abigaille fa testo per tanti futuri e più noti personaggi verdiani. Nell'intento certo di non far cantare un soprano, ma di dar vita ad una creatura lirica, noi vediamo come in questa parte anche certi aspetti di bravura del passato repertorio *leggiero* vengano piegati ad esigenze drammatiche: come dai registri più arditi si passi, talvolta attraverso intervalli di insolito stacco, alle ombrose note dei registri gravi; la foga del Maestro martella e fucina senza posa questa sua prima veramente importante figura scenica. Nella condotta della cantilena melodica poi, sia essa per solo o per coro, si profila una netta tendenza ad usare la curva della *terzina* non più, come si era fatto fino allora, quale effimera ornamentazione vocale, ma come una caratteristica « voluta » del canto; quando non si ricolleghi ad una precisa figurazione dettata dal pulsare del ritmo. Si potrebbe affermare che con la sinfonia di quest'opera prenda decisamente forma quella che può chiamarsi la *melodia verdiana* (melodia qui esposta strumentalmente in ritmo ternario per poi effondersi al terzo atto tramite il coro e in ritmo binario), vale a dire una frase che, anche procedendo tradizionalmente per

UN BALLO IN MASCHERA

incisi di quattro battute, pure stabilisce un suo giro di andamenti ritmici e modali che determinano la presenza di una personalità.

E armonicamente, è il *Nabucco* opera di affermazione? Per un sezionatore impassibile non sarebbe gran scoperta l'affermare una stretta analogia fra la forza delle attrazioni armoniche ottocentesche (beethoveniane, per dirla in cifra tonda), e quelle verdiane. La solarità del senso tonale, come la fondamentale chiarezza del discorso melodico che a quella necessariamente si collega, sono i cardini basilari dai quali Verdi mai si allontanò del tutto. Il formulario rossiniano-donizettiano è vigorosamente affermato sulla base di tonica, dominante e sottodominante: talvolta espresso con rude semplicità tramite accordi allo stato fondamentale e con l'immancabile intervento della cadenza composta nelle conclusioni. E se la valutazione armonica si potesse fare così all'ingrosso, il nostro sezionatore avrebbe ragione. Ma è proprio restando entro codesti limiti che la genialità di Verdi scava anche in campo armonico. Pur stabilendo, ad esempio, la netta posizione di modo maggiore e minore, egli volentieri scantona dalla prassi scolastica, e riprendendo un procedimento già dettato in più di una pagina da Donizetti, non si preoccupa di osservare il maggiore per tutte le situazioni eroiche e forti ed il minore per le patetiche e nostalgiche. Domandate a bruciapelo a chi non l'abbia sottomano, in quale modo sia scritto il coro « Va, pensiero » e non facilmente costui risponderà che è in maggiore: mentre può apparire singolare che si libri in atmosfera di minore la invocazione « O sommo Carlo » di *Ernani*.

Non sempre l'accompagnamento è sostenuto da accordi ribattuti o arpeggiati, ma spesso è opportunamente sfruttato il rafforzamento della melodia con seste melodiche successive, e già fa la sua apparizione qualche accompagnamento melodico indipendente, affidato ad una voce strumentale a sostegno del canto. Mezzo questo che Verdi, dopo averlo introdotto nel nostro melodramma, porterà a sorprendenti altezze nelle opere della maturità. Citeremo infine l'uso frequente della sesta napoletana (Profezia di Zaccaria), della sesta eccedente (finale II « ... m'afferra? chi mi stringe »), del pedale anche doppio (finale III « ... solo il gufo i suoi tristi lamenti »), e sopratutto ricorderemo l'arte già sagace di un saper modulare con eleganza e avvedutezza infallibili, anche nelle forme più drastiche (Profezia III atto, « commossa un silenzio fatal regnerà »).

La maturazione tecnica trova infine sbocco nella ampia visione della struttura architettonica dell'opera. I personaggi non vivono soltanto in un loro ambiente sonoro distaccato ed a sè stante: ma fanno già parte di un tutto. Il raggio focale del suono non si limita a inquadrare i singoli, bensì investe il singolo come elemento di un insieme. Al pezzo chiuso, al compartimento stagno, viene sostituendosi il blocco unitario della *scena*. Si è ormai entrati nel gioco psicologico di sentimenti e di esistenze in conflitto. È il dramma che incalza e urge; e la tecnica si dispone ad assecondare in tutto la volontà del drammaturgo.

*

La tecnica di *Nabucco* è l'esempio per le opere che seguono nelle quali, fra luci e ombre più o meno segnate, la personalità di Verdi appare in lotta contro gli schemi d'uso corrente e la logica strutturale del luogo comune. Il coro unissono così religiosamente raccolto del « Va, pensiero » trova eco nella estatica purezza e nella calda cantabilità del coro dei *Lombardi* e nella veemente fierezza fortemente ritmata del « Si ridesti il leon di Castiglia » di *Ernani*. E l'assolo del violino che precede il famoso quartetto dei *Lombardi*, sta a dimostrare che Verdi non era rimasto indifferente a certa aura paganiniana che circolava nella musica europea alla metà del secolo: e la preghiera « Salve Maria » della stessa opera, con il canto di Gisela sostenuto dal flauto, dal clarinetto e dagli archi divisi, svela l'appropriato gusto di una felice meditazione strumentale. La potenza ritmica del primo finale di *Ernani*, già prelude ai famosi affreschi del Maestro.

Non senza qualche risultato resta l'indagine tecnica attraverso le partiture delle opere verdiane veramente mancate; e particolarmente risalta la volontà del compositore nel piegare le risorse della tecnica (accentuazioni violente nel canto, accordi cupi e misteriosi, strumentale oscuro) per la singolare efficacia scenica de *I due Foscari;* mentre nell'*Attila* la tradizionale « tempesta » puramente descrittiva del melodramma italiano, appare uniformarsi ai criteri di una intuizione che attinge al gusto del poema sinfonico e che avrà seguito nelle ben note pagine di *Rigoletto* e *Otello*. Se *Giovanna d'Arco* e *Alzira* alla pochezza del valore artistico aggiungono l'uso più frettoloso della formula; se l'*Attila* nonostante certa stilizzazione dei caratteri, non offra tecnicamente null'altro che il ricordato brano strumentale, *I Masnadieri* quantunque costituisca uno sciatto ritorno all'opera romantico-sentimentale riassuntrice di tutti i detriti delle superate esperienze melodrammatiche, pure presenta, per il compito di stretta ricerca tecnica che perseguiamo, qualche aspetto che non vogliamo lasciar passare inosservato. E citeremo la scena e aria di Francesco nel primo atto, « La sua lampada vitale », dove, sia l'introduzione orchestrale, sia il recitativo tutto interrotto dai brevi commenti degli strumenti che poggiano sulla insistenza dell'intervallo di seconda minore, sul ripetersi di sordi trilli e sullo strisciare subdolo di insidiosi cromatismi, intensificano la perfidia che domina l'animo del figlio di Moor: un procedimento di cui Verdi si ricorderà quando, al termine della sua fatica di trageda, dipingerà psicologicamente la figura di Jago.

Con *Luisa Miller* il punto di fusione tra fattore tecnico e intuizione d'arte, vien sempre più saldandosi; e si afferma la necessità della « scena lirica », cioè del blocco scenico dove ogni mezzo dell'espressione musicale si fonde al contatto della incandescente fantasia del musicista, per dare vita a nuove esistenze e inattese verità. Già nella sinfonia avverti che lo schema della frase melodica, sinora procedente di quattro in quattro battute, è abbandonato per più vasto arco; e l'ampiezza dell'aria di Rodolfo « Quando le sere al placido » nel suo snodarsi per ben 17 battute, dichiara come si stia battendo nuove vie. Sempre sui nuovi intendimenti con cui si costruisce il « pezzo », citeremo il duetto dell'incontro tra Federica e Rodolfo nei saloni del castello di Walter, il quale si svolge su un lieve e dolce ritmo di danza che perdura anche quando il dialogo sfocia nella veemenza di urti drammatici. All'enfasi di sanguigni abbandoni melodici, si sostituisce qui la sorvegliata azione del

drammaturgo, che per l'effetto scenico riesce a sovrapporre sullo sfondo di una danzante gioiosità, l'addensarsi della tragedia. Questo straordinario espediente che il Maestro aveva già sperimentato in *Macbeth*, e che prelude alle grandi similari scene di *Rigoletto*, *Traviata* e *Ballo in Maschera*, afferma una importante conquista tecnica di cui la musica si arricchisce nella funzione di interpretare i conflitti drammatici. È il magico contrasto su cui alto si sprigiona il grido del dramma; intensificando l'effetto di una tragica ironia che, suggerita dalla vita, viene sublimata attraverso la ispirata fantasia del genio. Per trovare sul teatro qualcosa di simile, è giocoforza risalire a Shakespeare.

Sempre nella *Miller* Verdi ci confida nel quartetto del secondo atto a voci sole « Come celar le smanie », la sua smaliziata abilità di contrappuntista: ma, intendiamoci ormai, le regole del contrappunto scolastico sono superate e si può dunque parlare di un contrappunto drammatico; vale a dire di un gioco di parti melodiche nelle quali si riepiloga l'oscillare di sentimenti diversi. Sopra le voci dei due bassi infatti si staglia asprigna la soddisfazione della duchessa, e alto si libra il canto senza speranza di Luisa. Al terzo atto, nel duetto fra Luisa e il padre, allorchè il vecchio è quasi folgorato dalla tragica rivelazione della figlia; l'alternarsi del quasi parlato al canto vien sottolineato dal digradare del disegno orchestrale verso i registri più gravi; e il procedere per terze nel brivido ascendente e discendente delle semicrome, segna uno degli artifizi tecnici che diverranno sempre più cari a Verdi, ogni volta che dovrà ambientare il cupo addensarsi di sinistre ambascie. Si potrebbe concludere che la tecnica della *Miller* tradisce i procedimenti di chi tende a svincolarsi da un lirismo « a tutto tondo », per entrare nella sfera di una dialettica operistica rivolta a profilare caratteri e situazioni in scorci di sicura evidenza plastica.

Con *Rigoletto* vien maturandosi il miracolo della tecnica verdiana, consistente nella strenua battaglia per il raggiungimento del massimo dell'espressione, senza nulla usare più del puro indispensabile. La saggezza della maturità, l'equilibrio di una natura esemplarmente latina, duri anni di penosa esperienza, hanno offerto al genio la capacità di innalzare il primo dei suoi imperituri monumenti. Si marcia costantemente sul filo di un rasoio. Osservate come la vocalità sia tutta compresa nella tradizione del nostro bel canto, ma osservate anche come ben poco si accondiscenda ad un compiacimento del canto per il canto; tanto la linea è aderente all'accento ed al ritmo della « parola scenica », tanto essa è al servizio dell'espressione drammatica anche quando è costretta nelle pastoie contrappuntistiche, come nell'inimitabile quartetto. Osservate il taglio magistrale dei tre atti e la sapienza distributiva delle scene, dove ormai sarebbe sciocco rintracciare i tirannici limiti del pezzo chiuso, tanto gli espisodi si snodano con spontanea necessità: e ricordate la scena iniziale dell'opera dove sul lieto scorrere di una vita melodico-strumentale si innesta con serrata logica il discorrere sciolto di spontanei dialoghi; e soffermatevi sulla grande scena di *Rigoletto* al secondo atto dove la declamazione, la varietà dei ritmi, la ricerca armonica, l'esplosione del canto irresistibile, l'aderenza psicologica, la partecipazione al dramma dell'elemento orchestra (e questa volta con una propria fisionomia indipendente), la veritiera sovrapposizione ironica del dolore del protagonista sulla trama di un parvente movimento allegro, costituiscono tutto quel bagaglio di mezzi infallibili che possiamo definire *tecnica verdiana*.

Tecnica che dal punto di vista dell'architettura del pezzo, compie il prodigio di perfezionare il ricordato contrasto ironico-drammatico già individuato nella *Miller* con la tragica espressione del « La-ra, la-ra »: tecnica che martella la linea melodica sino a farne sprizzare un contenuto psicologico oltre ad un significato morale, sì che i caratteri possano rispecchiarsi nella curva di un motivo, nel distacco di un intervallo, nella dosatura di un ritmo: tecnica che dal punto di vista armonico, ad esempio, fa coincidere la maledizione che incombe sul protagonista, con l'accordo di settima diminuita o sottolinea l'intensificarsi del cromatismo nel senso melodico (movimento dei bassi nelle battute iniziali dell'opera), o inquadra con torbida disposizione di accordi la torbida situazione della scena (chiusa del duetto Rigoletto-Sparafucile), o realizza una insospettata conquista allorquando tende verso l'abbandono della stabilità del senso tonale tipico della solare armonia verdiana, nella scena del temporale, dove la immota e pesante atmosfera che precede lo scoppio della tempesta viene annunziata da accordi vuoti a quinte sovrapposte con suggestive risonanze acute: tecnica che infine, dal lato dello strumentale ora realizza quel sortilegio di irresistibile mordente che è l'ambientazione del ricordato duetto Rigoletto-Sparafucile, ora commenta con personale linguaggio l'esplosione di « Cortigiani vil razza », ora dona alla scena del temporale un valore di penetrazione drammatica che supera ogni abusato descrittivismo. Ma, come si è detto all'inizio, tali sezionamenti sulla tecnica verdiana occorre operarli senza distaccare mai il mezzo dal fine artistico per cui esso fu adoperato: per Verdi una tecnica a sè stante restò sempre parola vuota di significato.

Se la tecnica di *Rigoletto* rivela la misura del genio, la tecnica con la quale furono risolti certi problemi del *Trovatore* sembra appartenere ai prodigi della natura. La fiumana travolgente che inonda di luminosità sonora ogni persona ed ogni situazione, con una veemenza, una salute ed un calore quali l'opera in musica mai aveva conosciuto, difficilmente prende la mano all'artefice che stende con metodo ed equilibrio la partitura. Qui voci e strumenti divengono un corpo unico, nel realizzare i possenti chiaroscuri della vicenda musicale. Non a caso è stato fatto, a proposito di quest'opera, il nome del Correggio, il pittore conterraneo che Verdi amava particolarmente: come immaginare una maggior ricchezza di trovate quasi primordiali, sia armoniche che ritmiche sia dell'accento declamatorio o della pennellata orchestrale, di quelle usate nel « racconto » di Azucena o nella sublime scena del « Miserere »? Sono questi, due episodi — è necessario ripeterlo? — altissimi, proprio perchè l'effetto teatrale mai prende la mano alla interiore drammaticità; e perchè il mezzo tecnico, guidato da uno stato di grazia particolare, raggiunge il massimo della potenza per uno di quei miracoli che l'analisi può individuare ma difficilmente spiegare. E non sarà superfluo a tale proposito ripetere, per chi lo avesse dimenticato, un noto esempio che valga per tutti quelli

DON CARLO

che trascuriamo di elencare: è l'esempio armonico di quel *fa naturale* che sostiene il grido di Azucena alle parole « il figlio mio » in sul finire del raccapricciante suo racconto. Chi potrebbe spiegare come l'uso di un semplice accordo di *settima* che esplode nella solare *nona di dominante*, possa riuscire a rendere tanto straziante quel grido?

Al contatto di Violetta l'intuizione verdiana sembra vagliare, attraverso il filtro di una geniale economia di mezzi, tutto il precedente bagaglio tecnico non lievemente conquistato. In *Traviata* il romanzo scenico ha una protagonista che concentra in sè tutta l'azione: dinanzi a lei, quasi assorbiti nella sua luce di tormento e di redenzione, si piegano gli altri attori del dramma. Di qui l'unità pienamente raggiunta nella struttura dell'opera; dove circola di momento in momento, di pagina in pagina un *pathos* che mai vien meno. Allo stridore del contrasto che tanta parte ha nei precedenti capolavori, e al non raro compromesso fra drammaticità e teatralità, subentra qui l'indagine di un'espressione intimamente lirica che scava in profondità l'animo umano. E il canto si stempera in un melodizzare meno corrusco anzi colmo di morbidezza; mentre l'armonia presenta luci particolarmente dolorose mettendo in evidenza nuovi aspetti dell'accordo di settima diminuita, il cui suggestivo interesse viene intensificato talvolta dall'intervento della settima di dominante e di appoggiature semplici e doppie (preludi I e IV); e lo strumentale si addolcisce nella preferenza qui data ai chiari timbri degli archi e dei legni.

*

Si può far di più: si può far meglio. Questa che è la divisa di ogni essere pensante di fronte alla propria responsabilità, diviene tormentato imperativo categorico nel genio. Tappe in cui la tecnica verdiana segna i punti della conquista che l'urgere di una superiore visione drammatica esige: tappe necessarie e dense del *Ballo in Maschera*, di *Forza del destino*, di *Don Carlos*, del sorprendente rifacimento di *Macbeth*. La voce umana resta il mezzo fondamentale del dramma verdiano; però l'articolazione della frase, limitando gli abbandoni di una aperta vocalità, viene fissata da intenzioni nettamente psicologiche. Declamato, recitativo, arioso, canto spiegato, sono altrettanti momenti del fluttuar dell'azione. L'orchestra partecipa al dramma con una fisionomia propria ed un proprio eloquio, senza peraltro diminuire il privilegiato ruolo del canto. Il problema della stilizzazione dei caratteri investe ogni argomentazione tecnica; e accanto alle scultoree figure tragiche si modellano i tipi brillanti e comici (Oscar e Melitone), per i quali occorre disciogliere e sveltire le formule tecniche, nell'ardua fatica di introdurre e fissare sulla scena lirica le rischiose esemplificazioni del grottesco e dell'umoristico.

L'effetto musicale senza una precisa ragione drammatica, è rigettato come nocivo, anzi come negazione della nuova opera verdiana. Espedienti di sapore scolastico, quale il « fugato », recano il loro contributo alla nuova sensibilità (preludio del *Ballo in Maschera*, battaglia di *Macbeth;* « ... io che detesto tutto quello che puzza di scuola! Ma vi dirò che in quel caso può andar bene quella forma musicale... »), e vivificano situazioni e moltiplicano le voci dell'azione, anticipando fin d'ora quella che sarà la fatica conclusiva del Maestro. Si affacciano in questo periodo le misteriose evocazioni verdiane sia in campo armonico (*Don Carlos*, « Carlo il sommo imperatore »), che in quello strumentale (*Macbeth*, orchestra sotterranea all'apparizione dei Re; « ... due oboi, sei clarinetti in *la*, due fagotti e un controfagotto formano una sonorità strana misteriosa, e nello stesso tempo calma e quieta... »). La tecnica tende a spiritualizzarsi nell'imperscrutabile ambito della creazione.

Periodo di attivo fermento dunque, questo del gran ponte fra *Traviata* e *Aida:* fermento operato nell'intimo del genio e mai per influenze esterne (« ... sto a giorno d'alcune delle migliori opere contemporanee non mai studiandole, ma sentendole qualche volta a teatro... »), come da qualcuno fu alla leggiera creduto. Forse ci sarebbe da sospettare proprio il contrario ove si pensi alla straordinaria diffusione delle opere verdiane, subito dopo il loro apparire, in tutti i teatri del mondo civile. E, a questo proposito, non c'è da sorridere sulla coincidenza che Mussorgsky iniziasse la composizione del *Boris* un anno dopo l'apparizione di quel modello di declamazione drammatico-musicale che è la partitura del *Don Carlos*.

*

Chi abbia letto anche frettolosamente il vasto carteggio intercorso fra Verdi e Ghislanzoni all'epoca della composizione di *Aida*, non durerà fatica ad ammettere che per questo suo lavoro il musicista fu anche librettista; e la particolare ansia del Maestro nell'imbeccar scene e nel suggerir frasi all'occasionale poeta, era certo dettata dal fatto che mai come allora il compositore aveva sentito la necessità di dare assoluta unità drammatica alla parola e alla musica. Un suo *Wort-Ton Drama* si agitava in Verdi; in sede pratica però e senza il sussidio di elaborati manifesti estetici. La tecnica vocale compie ora il suo completo rinnuovamento, che è rappresentato da un culmine già a tratti presentito nell'*Oberto* e qui compiutamente definito. Ed è l'ideale raggiunto di incorporare l'azione della musica tramite la parola che diviene suono: non che la parola, si badi bene, compia tale miracolo « rivestendosi » di suono e neppure risvegliando e ampliando certe sonorità *lessicali* insite nella melodiosità delle vocali e delle sillabe, ma *scoprendo*, *inventando*, *costruendo* un mondo musicale nel quale la parola possa finalmente vivere in piena possanza d'espansione tutta la veemenza drammatica che la sua immagine è capace di sprigionare. Ed è questa tecnica che fa di Verdi il continuatore di Shakespeare; ed è ancora essa che salverà da una minacciante e funesta enfasi, la conclusione di tre secoli della nostra storia melodrammatica.

Alla conquista stilistica dell'espressione vocale si aggiunge la magìa plastica dell'architettura dell'opera e la creazione auditiva di un ambiente esotico. Si trattava di « inventare » l'orientalismo di *Aida;* e quella trovata che poteva correre il rischio di apparire convenzionale (e convenzionale infatti lo divenne in seguito, nelle numerose imitazioni), si mantenne invece vitale per sovrano equilibrio di genialità: sì che il caratteristico intervallo di terza diminuita che torna con insistenza nelle molli cantilene (« Possente Fthà »), o il languore di sapidi cromatismi (« Là tra foreste vergini »), o il prefe-

rire il senso di dominante a quello di tonica, come è costume anche di certi canti spagnoli di derivazione orientale, o l'abbondare di melismi, o l'oscillare fra modo maggiore e modo minore, nella ricerca di una particolare vaghezza tonale con la tendenza a sganciarsi dal senso di tonica, risultano non già quali manierati artifici tecnici di un decorativismo oleografico, ma innervano di pregnante vigore una verità artistica.

Alla singolarità della parola cantata che tutta si scioglie in un compiuto e unitario linguaggio musicale; alla ricercata caratteristica degli intervalli delle cantilene; all'elaborato ambiente armonico particolare; si aggiunge nella partitura di *Aida* lo stupefacente contributo dell'orchestrazione che al sapore di antico e di esotico, tipico dell'Egitto verdiano, aggiunge il profumo di una irresistibile malìa. « ... Mancano l'ultimo pezzo, da mettere in partitura, il quarto atto, *e da istrumentare da capo a fondo l'opera*. È lavoro di un mese almeno ». Non spendiamo inutili parole: si pensi allo strumentale della scena del tempio, all'inizio del terzo atto, al finale del quarto; e poi si rifletta su quel « mese almeno » che occorreva al Maestro per strumentare, oltre al resto, l'opera « da capo a fondo ».

Ultima tappa di sutura fra un capolavoro e l'altro, il *Boccanegra* è l'antiporta da cui dovrà incedere il dramma di *Otello:* ora le ultime scorie vengono bruciate al contatto del fuoco dell'estremo ideale verdiano, e la configurazione drammatica ottiene i rilievi di un messaggio definitivo. Alla ricerca tecnica di esotismi di lontani mondi, subentra qui la indagine più intensa nel mistero dell'animo umano: e per compiere tale opera Verdi decide ancora una volta, e con sicura coscienza, per la compagnia di Shakespeare. Forse il colloquio più intimo con il drammaturgo che sopra ogni altro aveva amato fin dalla giovinezza, non resta senza conseguenze nella tecnica di *Otello:* rispetto ad *Aida*, infatti, la partitura del nuovo lavoro risulta ancor più parca ed essenziale nell'uso dei mezzi. Le figure e i caratteri maggiori che abbiamo trovato isolatamente disseminati nella lunga teoria dei precedenti melodrammi, si danno tutti convegno qui; dove ogni parte, anche le minori, agiscono con pari interesse di veste e di sostanze; e dove ormai non ci imbattiamo più in attori, o peggio, in cantanti, bensì in uomini.

Dove più la melodia simmetrica di quattro in quattro misure, dove pur con tanta pienezza di passione il canto di Verdi si era cento volte espresso, se basta ricordare il duetto finale del primo atto per recare l'esempio di un canto senza ritorni, di continuo rinnuovantesi negli avvincenti episodi, fino a giungere al tema del bacio che suggella la stupenda scena? Ecco; il musicista stesso soggiace al dramma, e certe necessità di struttura tecnica sono facilmente dimenticate quando l'urgere delle situazioni lo richieda: e sono spesso momenti che il Verdi di venti anni prima avrebbe certo rivestito di esuberante coltre melodica. Si segua passo per passo Jago nella mendace sua opera di viltà nei duetti con Otello, per convincersene; talvolta il suo dire è accentuato da una semplice nota, quasi un parlato. Si rilegga il monologo di Otello « Dio! mi potevi scagliar » per restare stupefatti di come si sia potuto costruire una pagina di tale potenza di sconfortante squallore muovendo la voce su due sole note, rispettivamente tonica e dominante nella desolante tonalità di *la bem. minore*. Si osservi, nel concertato finale del terzo atto, mentre una dozzina di voci cantano ognuna secondo un proprio sentimento, come Jago sostenga la sua parte non cantando bensì quasi parlando all'orecchio di Otello. E contro tali situazioni si pensi invece alla vena melodica che trabocca liricamente ora nelle effusioni amorose del protagonista, ora nell'avvampare della rabbia nel duetto del secondo finale; e che si fa trasparente nel canto femminile fino a spiritualizzarsi nella « Canzone del salice » o nell'« Ave Maria », per raggiungere i fremiti di sublime commozione nella scena della morte di Otello. Poesia e verità drammatica illuminano dunque la vetta raggiunta dalla nuova melodica verdiana: melodica che non è d'obbligo che sia unicamente affidata alla voce umana ma può, per virtù d'artista, esprimersi anche nel canto degli strumenti: e basterebbe per tutti l'ampio recitativo dei contrabbassi che annuncia la minacciosa ultima entrata di Otello.

Questa stessa melodia verdiana, tutta costruita e articolata su inflessioni della battuta scenica in aderenza all'ambiente psicologico degli episodi drammatici, mantiene la propria individualità anche negli squarci polifonici. Quando si scriverà il capitolo sulla polifonia in Verdi, si dovà concludere forse che il ricordato finale del terzo atto, costituisce uno dei maggiori momenti di una sensibilità contrappuntistica tutta italiana che in quest'opera trovò i suoi migliori accenti.

Non vorremmo insistere adesso sul risaputo affinamento armonico di *Otello:* sul valore del cromatismo che ora quasi suggerisce l'intimo affiorare dei malvagi istinti, ora dipinge la tragedia che si avvicina (le battute che seguono alla « Canzone del salice » prima dell'« Ave »). Ci limitiamo dunque a rilevare la costante ombra di *mistero* che grava in tutta l'armonizzazione dell'opera; oltre al sorprendente uso dei procedimenti enarmonici: e, per chi andasse a caccia di curiosità, non trascuriamo di accennare come le « anticipazioni » armoniche e le ardite « appoggiature » sul pedale di *fa*, nelle battute orchestrali che preludono al duetto finale del primo atto, non manchino di offrire una chiara sensazione di bitonalità; mentre in sul finire dello stesso duetto, sotto le parole « Già la pleiade ardente in mar discende », la presenza del *la diesis* e del *si diesis* intercalati fra gli arpeggi di *mi* maggiore, non manchi persino di offrire all'orecchio un saporoso senso esacordale.

Lo strumentale di *Otello* costituisce infine la più intima compenetrazione della psicologia dei personaggi, ed anche intensifica, nel profilarsi della condotta del dramma, il contributo degli altri apporti tecnici: vogliamo dire che la genialità dell'orchestratore non si limita a scegliere i timbri insolitamente bassi per avvolgerne l'anima abissale di Jago o il furore di Otello; o ad introdurre, al momento opportuno, strumenti insoliti quali il mandolino e la chitarra: ma che giunge ad affiancare con la selezione dei timbri le suggestive atmosfere già delineate da un sapiente vaglio armonico. L'unità spirituale dell'opera d'arte trova così conforto nell'unitario intervento di ogni mezzo tecnico.

La individuazione di questo mezzo tecnico come un *quid* separato dall'espressione artistica, se è impresa rischiosa a compiersi in tutto Verdi, da *Oberto* a *Otello*, diviene addirittura temeraria nei confronti di *Falstaff*.

DON CARLO

Se la parola « miracolo » ci è sfuggita dalla penna a proposito di altri lavori, qui un tale miracolo si compie attraverso l'arcano gesto che distingue i fenomeni della natura oppure le illuminazioni della intelligenza somma. L'equilibrio saggio di Leonardo, disegnatore e pittore, trova ancora una volta il modo di offrire agli uomini un documento insuperato del senso latino della forma, della grazia, della misura, nella articolazione di un'azione teatrale e musicale. L'atto di purificazione ultima è concluso: al contatto con le « vere » figure di Shakespeare ogni peso è fugato; la retorica del cantar grasso, l'enfasi del gesto magniloquente, il sanguigno apostrofare di prime donne e di tenori, sono ormai ricordi che appartengono al passato. Il teatro non gioca su esteriori risorse ad effetto, ma sulla immediata compenetrazione della intuizione artistica e della realizzazione tecnica: una tecnica che ha perduto ogni materialità; che si è fatta cristallina e trasparente come un diamante; che rinnova il prodigio di divenire tutta atto espressivo, come era accaduto con Mozart.

Essenzialità di vocabolario, stringatezza di sintassi, dominate dalla volontà di raggiungere quella semplicità che è dono divino dell'ultima saggezza; rinuncia ad una sola parola che potrebbe risultare superflua; la fantasia più immaginosa, di continuo sorvegliata dall'autocritica del buon gusto; scioltezza di un linguaggio tutto vita; la avvincente proporzione dei tagli scenici; sono altrettante caratteristiche dell'ultimo parlar verdiano. Tutto un travaglio tecnico che ha le lontane origini nella tradizione strumentale d'occidente; e che raggiunse la massima efficienza nella interiore dialettica della *Fuga* della *Sonata* e della *Sinfonia*, trova in *Falstaff* il completo orientamento teatrale. Gli artifizi della « imitazione », dello « stretto », delle « progressioni », per lo sviluppo delle composizioni meramente strumentali, sono adesso adoperati per segnare il divenire di un dramma: e la materia scolastica si anima di una insospettata linfa, e le rigide formule si piegano a significazione psicologica e mimica, e tutto il passato di una « tecnica del comico » rinverdisce e rifiorisce per virtù di genio. Il *pensiero* musicale domina ogni gesto del compositore e mai il sopravvento di un felice istinto o di una vampata sanguigna turba la fervorosa trasparenza del capolavoro. Verdi ha qui fuso in una sintesi attuale, la raccolta levità di una pura strumentalità cameristica con le esigenze di un dramma, e sopratutto con quelle degli indispensabili effetti teatrali.

Qui non riesci più a demarcare i confini fra la parte vocale e quella strumentale; tanto le voci si scostano da un lirismo fine a sè stesso, e tanto gli strumenti sono compenetrati dallo spirito del canto. La tecnica vocale ha subìto una svolta decisiva, e soggiace alle leggi ritmiche di un libero e variato discorrere, di un *parlato* colorito dalla musica solo per quel tanto che basta ad articolare la frase nell'ambito della declamazione sonora; salvo poi a soffermarsi in più distesa melodia nei brevi episodi lirici degli innamorati. Superfluo è citare esempi: ogni pagina della partitura è un esempio di questa nuova tecnica vocale che per virtù ritmica e articolazione melodica, riesce a trasfondere la dialettica di sapor strumentale nel significato drammatico dei personaggi scenici; e non soltanto nelle parti a solo ma anche nei mirabili pezzi d'assieme. Basterà sfogliare il primo di tali pezzi (la scena del giardino nel secondo quadro del primo atto, « è un ribaldo, un furbo, un ladro »), per osservare come già Verdi faccia cantare il gruppo delle donne nel ritmo di 6/8 e quello degli uomini in tempo tagliato: quasi a delineare il carattere dei temperamenti. Il contrappunto più elaborato e, nello stesso tempo, schiarito in seducente asciuttezza, ingemma tutta l'opera sino alla fuga conclusiva.

Armonicamente la raffinatezza di un gusto irreprensibile sorveglia ogni battuta: l'accordo suggerito dalla tastiera del pianoforte o, peggio, dettato dal mestiere, non trova posto in questo paradiso dell'intelligenza musicale. Il processo di affinamento e di semplificazione ha come ricondotto il creatore alle origini: il colore aperto e robusto dell'elementare « do maggiore » sta alla base dell'opera, e spesso problemi spinosi e arditi vengono risolti con l'uso di una semplice linea attraverso le modulazioni più caste. Il cromatismo non ha più il carattere di riempitivo melodico ma diviene « reale » ancor più che in *Otello;* e l'accordo « di nona » agisce secondo una sua legittima configurazione, talvolta con l'alterazione della quinta. Alle arditezze dei collegamenti si aggiungono le stupende armonizzazioni dei « pedali ». E non vogliamo lasciar di citare il procedimento delle successioni simmetriche sul secondo rivolto di settima di dominante (atto terzo, in sul finire del primo quadro, dopo le parole di Quickly: « stai fresco! »), procedimento che solitamente si è usi chiamare debussyano.

Alla radicale concezione di una tecnica atta ad esprimere la nuova commedia musicale, aggiunge il suo valido contributo la strumentazione. Già abbiamo detto che le partiture verdiane recano, sin dall'inizio, il crisma della compiutezza e dell'equilibrio: mai un impasto che non « suoni », mai una scelta di strumenti che non sia dettata da sapiente economia. Ma qui la pennellata perde ogni sapor di atticciato per risultare sempre fresca, sobria e luminosa: diremmo quasi che si assiste ad una rivendicazione del *color naturale* di ciascun strumento; sì che lo strumento in sè diviene il protagonista di un determinato effetto ed al compositore non è demandato altro compito che quello di dare rilievo a ciascuna voce a ciascun timbro, senza sovrapporsi una personale interpretazione del colore. L'osservazione può sembrare capziosa; ma apparirà chiara ove si pensi a certi simili tendenze profilatesi nel campo della pittura. Gli archi ed i legni restano i commentatori agilissimi, attivi e spiritosi della pulsante vita ritmica dell'opera, e ne accompagnano con effetti quasi visivi il mimico svolgimento. Il fagotto, ad esempio, si prodiga in tutta la sua grottesca facondia per i commenti ironici; mentre i corni, riprendendo un vezzo già usato da Mozart, sottolineano le allusioni alla infedeltà coniugale.

Si è visto sopra, a proposito della vocalità falstaffiana, che nella partitura dobbiamo distinguere il dialogar rapido e spesso quasi parlato dalle oasi di abbandono melodico che danno respiro agli episodi amorosi; ora anche nello strumentale è lecito osservare come Verdi, quando si trovi di fronte a scene patetiche, ricerchi in un suo romanticismo gli effetti più adatti. Basta pensare all'inizio dell'ultimo quadro, con la solitaria dolcezza melanconica del corno (che non è più lo strumento di Weber o di Mendelssohn, pur che da essi ne derivi la individuazione), per fremere di commozione al solo ri-

cordo di un paesaggio notturno e lunare tutto mistero e colmo di sussurri evocatori, nel quale il romanticismo del nord è rivissuto in concisione e delicatezza tutte nostrane.[*]

È stato scritto che « il Verdi quarantenne della *Traviata* è uno: quello ottantenne del *Falstaff* un altro: nè quella nè questa opera potrebbe essere immaginata di altro musicista » (Della Corte). Nulla di più esatto; e nulla che possa maggiormente riempirci di stupore e di ammirazione sol che si ponga a raffronto la tecnica dei due lavori: dal momento che qui ci siamo visti costretti a discorrere solo della tecnica verdiana. In fondo, e sempre restando legati al nostro angolo di visuale, si tratta di un costante processo per la conquista della massima libertà dello spirito, al fine di svincolarlo da ogni legame del senso e alleggerirlo da ogni scoria. Quella libertà che soltanto si può trovare nell'assoluto della legge, per dirla con l'aurea sintesi di Goethe. Il « Numero » pitagorico ha qui guidato, passo per passo, la mano dell'artefice, nel dare forma, equilibrio e logica ad una splendida libertà d'azione

Narra l'antica mitologia che Dedalo, nipote dell'eroe Eretteo, avesse costruito delle meravigliose statue capaci di muovere gli occhi e gli arti; e Socrate nel dialogo con Eutifrone, poichè si riteneva appartenente alla corporazione degli scultori, se ne dichiarava discendente e non senza una punta di compiacimento. Ecco: i personaggi verdiani, e non solo quelli che restano nel ricordo di tutti ma anche alcuni che converrebbe restituire alla luce, sono come quelle statue: impastati di ritmi melodie armonie e timbri, per l'intervento del misterioso tocco maestro, prendono d'improvviso forma e carattere, e muovono gli occhi e gli arti anch'essi. Così che certamente qualche futuro e atteso Socrate della musica, ambirà a dichiararsi discendente di Verdi. Per essere stati intuiti shakespearianamente « veri », codesti personaggi sono divenuti più veri dei veri; e quindi fuori di un'epoca perchè universali. La tecnica con la quale furono costruiti può servire a farceli maggiormente comprendere e amare: ma per conoscerli a fondo occorre recarsi affettuosamente con loro sotto l'albero della vita.

Lirismo e melodia

LIRISMO E MELODIA

DI FEDERICO MOMPELLIO

SONO ormai caduti gli ostacoli da cui poteva essere impedito il sereno esame della musica verdiana. A cinquant'anni dalla morte del Maestro è doveroso avvicinarsi alla Sua arte non suggestionati da passioni contingenti, da meschini preconcetti, come l'opinione di taluni che la musica in Italia si sia addormentata alla soglia dell'800 per svegliarsi dopo un sonno profondo verso la fine del secolo e buttarsi fra le braccia del secolo nuovo, desiderosa di riguadagnare il tempo perduto.

Il '900 ha diritto anch'esso all'amore della bella e desideratissima dea, non però di cancellare dalla storia un'epoca la quale, per piacere a coloro, dovrebbe mutare se stessa: il che non può fare davvero.

Al melodramma e soprattutto al melodramma italiano si guarda spesso, oggi, con benigna sopportazione, quasi fosse un vecchio cadente da trattare con simulata cortesia perchè la sua fine ormai prossima ci libererà della sua fastidiosa presenza. Invece non esiste alcuna ragione, mi sembra, per non accogliere festosamente un giovane musicista il quale domani si rivelasse promettente proprio nel campo teatrale, nè leggo nel futuro che il destino d'ora in poi vieti la nascita d'operisti. D'altra parte, quale colpa hanno i nostri musicisti ottocenteschi d'essere vissuti quando il melodramma trionfava e d'averlo *sentito* con particolare attitudine?

Il melodramma è un'opera musicale e come tale va considerato; esso fa parte delle molteplici forme in cui s'è manifestata e si manifesta l'arte *una* della musica e va posto sullo stesso piano dove collochiamo qualsiasi altra composizione. È il piano critico sul quale si tratta di stabilire se siamo di fronte a musica *bella* o *brutta*, per dirla con i termini sbrigativi ai quali il Verdi riduceva ogni giudizio, ostentatamente dichiarando e compiacendosi nel dichiarare ch'egli nulla capiva di chiacchierate ove abbondano parole grosse quali arte, estetica, rivelazione, passato, avvenire e simili. Se dopo il vaglio molti saranno i condannati e pochi gli eletti, ciò non sposterà d'un sol punto la questione e tutt'al più porterà a concludere che anche nel campo del melodramma gli autori sommi non sono numerosi.

Per Giuseppe Verdi la musica italiana era la vocale in genere e la melodrammatica in specie. Alla voce umana nei Suoi spartiti Egli affidò una parte di primo piano e quando dichiarò seccamente al Marzari: « Le mie note, belle o brutte che siano, non le scrivo mai a caso e... procuro sempre di darvi un carattere », Egli aveva di certo in mente soprattutto i Suoi canti vocali, quei canti in cui mirava a *inventare il vero*, ossia a dipingere i personaggi con tratti marcati e originali, quei canti in cui cercava l'espressione che *scolpisce e rende netta la situazione* drammatica, nei quali si proponeva d'attuare un discorso musicale che riunisse, nella sintesi dell'opera d'arte, la buona musica e la parola efficacemente declamata. A tale proposito Egli fa una citazione illuminante quando precisa all'Arrivabene di considerare quali modelli del tipo di canto da Lui vagheggiato non le cavatine fiorite de *Il barbiere di Siviglia*, ma le frasi come « Signor, giudizio, per carità! » dello stesso capolavoro rossiniano.

Rispetto, quindi, della parola, interpretazione sonora della parola, pensava il Verdi, ma anche musica. Essenzialmente musica, dico io, e sono propenso a dire: unicamente musica. Le parole del Verdi non devono trarre in inganno. Nei momenti in cui era dominato dalla febbre della creazione, vivendo le passioni dalle quali immaginava travolti i personaggi dei Suoi drammi (alle prese con le Sue note sentiva infatti il cuore palpitare, le lacrime scendere dagli occhi, la commozione afferrargli la gola), in quei momenti Giuseppe Verdi fantasticava d'esprimersi come se fosse Rigoletto bramoso di vendetta, Azucena ossessionata dalla visione del tragico rogo, Violetta spasimante d'amore, Otello arso di gelosia. In tale atmosfera il Suo spirito si permeava di mu-

sica e creava l'idea musicale, creava quelle pagine per la cui potenza il pubblico soffre con Rigoletto, Azucena, Violetta e Otello e che sono semplicemente e soltanto la musica del Verdi, la quale non appartiene a nessuna categoria se non a quella della « musica verdiana », come i quartetti per archi di Ludwig van Beethoven non hanno affatto bisogno d'essere qualificati « musica pura », quasi esistessero una musica pura e una impura, ma soltanto musica beethoveniana. Certe classificazioni servono unicamente a fini pratici; per l'arte esiste solo la musica *bella* e la *brutta*, per ricorrere ancora una volta ai termini del Bussetano.

La composizione della musica su un testo letterario, sia esso una breve poesia per una canzone o un libretto per un melodramma, è una questione di capacità artistica, la quale non cresce nè diminuisce se il musicista, come il Verdi, ritiene un certo tipo di canto meglio corrispondente ai propri fini, che nel caso specifico sono quelli di non dilatare troppo e disperdere nel ritmo della frase musicale il ritmo della parola per favorire quanto più possibile la comprensione della parola stessa.

Nell'*Oberto conte di San Bonifacio*, ad esempio, Leonora, il soprano che si dispera perchè tradita e abbandonata, e Riccardo, il tenore infedele, giovane e prestante, il quale passa da una bella donna a un'altra, senza dubbio si confondono nella folla anonima dei soprani traditi, dei tenori infedeli di cui è popolato il teatro melodrammatico perchè la musica verdiana non conferisce a nessuno dei due una forte personalità. Quando nella medesima opera all'inizio dell'atto primo sta per giungere Riccardo, prossimo alle nozze con la bella Cuniza per cui ha dimenticato Leonora, e un coro di cavalieri, dame e vassalli festeggia l'intraprendente conte, la musica, gentile, alquanto belliniana, ma vaga e generica e piuttosto scolorita, produce un effetto epidermico, per cui non ci sentiremmo gran che offesi esteticamente se in altra occasione servisse di preludio alle nozze, poniamo, di Renzo e Lucia piuttosto che a quelle di Cuniza e Riccardo. Invece lo stupendo brano « Miei signori... perdono, pietate » per noi s'identifica con lo strazio di Rigoletto, non è e non può essere che l'espressione di quel particolare episodio drammatico perchè ci troviamo dinanzi a una pagina grande, pateticamente supplice, sublimemente implorante al punto da illuderci che con quelle parole non vi potrebbe stare altra musica.

Tale pagina è sufficiente per misurare la statura del compositore Verdi; a tanta efficacia egli è giunto con la Sua fantasia d'artista, non con misteriose e magiche formule scoperte declamando i decasillabi di Francesco Maria Piave o mettendosi nei panni del protagonista.

Giuseppe Verdi, s'è detto, affidò alla voce umana una parte di primo piano nel melodramma, ma anche a questo riguardo non dobbiamo cadere in errore.

Tutto il melodramma del Verdi è un canto, il Suo canto: un canto ininterrotto, inesauribile, vario d'atteggiamenti come lo è di situazioni il Suo dramma, ch'Egli voleva incatenasse l'attenzione del pubblico dalla prima scena alla catastrofe conclusiva. Questo canto in cui il Maestro risolse musicalmente il dramma è la Sua *melodia infinita*, la Sua lirica a strofe sempre nuove eppure mirabilmente unitarie per lo stile, che abborre il superfluo, evita le mollezze e le circonlocuzioni, aspira all'essenziale e preferisce apparire disadorno all'ostentare una ricchezza esteriore.

Scartata come erronea e irreale la distinzione fatta a proposito della musica operistica in drammatica e lirica, quasi potesse una pagina musicale non essere lirica perchè nata per un episodio drammatico, è sgombro il cammino per considerare il melodramma verdiano come una sola, gigantesca lirica il cui Autore è un sommo lirico del dramma. Ascoltare le opere verdiane significa rivivere in ogni sua vicenda il lirismo del musicista Verdi, ricantando con Lui la Sua *melodia infinita*, che, nei momenti migliori, dal livello dove la musica è una specie di macchina per misurare il tempo, s'innalza alla quota in cui il tempo è dimenticato nella totale partecipazione dell'ascoltatore alla grande opera d'arte.

La lirica verdiana, però, non è soltanto una linea monodica vocale, un sottile filo canoro teso fra la prima e l'ultima battuta dello spartito, bensì un discorso attuato con notevole varietà di linguaggio secondo le diverse necessità espressive del compositore. Chiedo scusa al Verdi e agli esteti se mi permetterò ora di spezzare per un momento l'unità di tale discorso considerandolo da più punti di vista, quelli che accademicamente si chiamano armonia, melodia (intesa nel senso letterale del termine), contrappunto, orchestrazione, quasi che esso fosse scomponibile in altrettanti elementi a ciascuno dei quali spettasse una certa percentuale dell'effetto raggiunto dal loro insieme.

Nella popolare aria « La donna è mobile », ad esempio, è facile osservare come la melodia del tenore faccia la parte della tiranna, mentre l'armonia, eccettuato un gustoso saggio d'undicesima di dominante, alterna accordi elementari delle tonalità in cui il canto si muove e l'orchestrazione è leggerissima, con qualche pizzico di brio spensierato. In realtà quella melodia, quell'armonia e quell'orchestrazione formano una sola immagine, che è la canzone del duca libertino a caccia di nuove avventure. Così l'Autore ha voluto il brano, non perchè fosse incapace di giri armonici più ricercati e d'una più complessa orchestrazione, ma perchè ha inteso creare una pagina paragonabile a un dipinto dove su uno sfondo semplice, uguale, monocromo campeggi una figura su cui si concentri l'attenzione di chi guarda. Tali osservazioni valgono per moltissimi brani del Verdi, dove la Sua aspirazione al canto si concreta essenzialmente nella linea vocale; ma non dobbiamo perdere di vista gli altri dove l'orchestra interviene con una più attiva partecipazione timbrica, melodica, armonica, contrappuntistica, come s'osserva fin dal *Nabucco*, o dove addirittura espone un proprio pensiero mentre le voci s'effondono in melodie, e voci e strumenti si compenetrano in unione perfetta. Così, per citare gli esempi che mi si presentano primi alla mente, nella scena in cui il gobbo abbraccia la figlia nell'atto primo del *Rigoletto*; così nell'episodio con cui s'apre e termina il duetto tra Filippo e il Grande Inquisitore nel *Don Carlos*; così nel *Falstaff*, dove il tessuto sinfonico avvolge il canto con grazia squisita mettendolo a fuoco senza soverchiarlo con l'interessante cicaleccio degli strumenti. In altre pagine infine, e sono nel cuore di tutti, le voci tacciono e l'orchestra sola parla con rara potenza; può sorprendere invece che fra gli spunti migliori dell'*Oberto* siano i brevi preludi orchestrali apposti dall'Autore ad alcune scene.

Negli spartiti verdiani il contrappunto vocale ha una parte notevole; sebbene il Maestro in linea di principio evitasse di farne sfoggio, temendo di perdere di vista i fini artistici e di cadere nell'ostentazione della tecnica (*l'ispirazione sta necessariamente nel semplice* e *l'arte che manca di naturalezza e di semplicità non è arte* sono aforismi contenuti nelle Sue lettere), pure Egli vi ricorse quando il dramma Glielo suggeriva, come nel finale secondo del *Nabucco* e dell'*Aida*, o addirittura Glielo imponeva, come nell'ultimo atto del *Rigoletto*. Una volta soltanto, nella fuga del *Falstaff*, intese mostrare fino a qual punto Egli dominasse la polifonia; anche in questo caso ebbe ragione, perchè provò che ne valeva la spesa.

Quanto all'armonia verdiana, è sufficiente rievocare la penetrante espressività della supplichevole frase « Ma tu, re, tu signore possente » dell'*Aida* per constatare come il Verdi avesse intuizioni felicissime, mi si consenta di dire, anche nel senso verticale del pentagramma; ogni accordo in quella frase accentua la forza implorante dell'umanissima melodia, al punto che in un primo momento ci si sente indecisi se ammirare più il canto o le armonie, indecisione ben presto superata dall'ammirazione per l'idea verdiana nella sua unità. Intuizioni armoniche pregevoli sono frequenti specialmente dalla *Luisa Miller* in poi.

La verdiana *melodia infinita*, questa ampia poesia sonora dalle strofe sempre nuove, nella cui sincerità si rispecchia il carattere franco e diritto dell'Uomo, è dunque un discorso musicale in cui l'Artista, comunque lo si consideri, si dimostra un forte compositore, quale non vogliono e non sanno vedere quanti giudicano il Verdi un ispirato plebeo della musica, un geniale ignorante, perchè si fermano a considerare soltanto certi aspetti dell'arte Sua, come l'impeto rude d'alcune elementari cabalette e la semplice linearità di molti canti. Costoro ammettono la Sua grandezza, ma, equivocando fra tecnica e arte, la limitano con riserve all'arte del tutto estranee.

Ben più complesso è invece il discorso verdiano; è un linguaggio molteplice, maturato attraverso una profonda esperienza musicale, e rivela la mano d'un Maestro che sapeva *piegare* la nota secondo la propria volontà.

Esso si sviluppa variamente in poderose architetture, autentiche sinfonie vocali-strumentali a forma aperta (si pensi al primo atto dell'*Otello*), alla imponenza e perfezione e ricchezza costruttiva delle quali nessun tempo di sinfonia, nessun poema sinfonico può non rendere omaggio. Questa melodia infinita è un canto sovente commosso, potente, originale, indimenticabile: è l'altissima lirica di Giuseppe Verdi.

Poesia del dolore

POESIA DEL DOLORE

DI TEODORO CELLI

CHIUNQUE, accingendosi a trattare dell'arte di Verdi, stimi più che utile, indispensabile, far riferimento alla biografia del Maestro e all'epistolario di lui, corre il rischio di passare addirittura per antiverdiano. Ma come? — può sentirsi obbiettare da alcuni. La musica di Verdi abbisogna dunque di chiose o di chiarimenti? Non è essa la più aliena da qualsiasi problematica, scevra comunque da zone oscure che l'indagine biografica debba intervenire a illuminare? Che mai ha a che vedere la vita del compositore con quelle sue partiture teatrali che mirano esclusivamente ed obbiettivamente a realizzare in suoni i personaggi del dramma? E, di più: non può perfino esser considerato irriverente il frugare in quella sua vita intima, che il Maestro volle rigorosamente sottratta agli occhi del pubblico? Non scrisse forse Verdi stesso: « Ma che necessità v'è di andare a tirar fuori le lettere di un maestro di musica? Lettere che sono sempre scritte in fretta, senza cura, senza importanza, perchè il maestro sa che non deve sostenere una reputazione di letterato... Non basta che lo fischino per le sue note? ».

Alla gloria dell'artista incomparabile, certo, è sufficiente che l'umanità si esalti per le sue note. Ma al critico che ha accettato il compito di additare la ragione di quella gloria — e cioè la poetica e la moralità di quell'arte — anche una lettera « scritta in fretta, senza cura, senza importanza », può venire in soccorso. Al critico, intendiamo, che sdegni di ritenere l'arte come una sorta di raffinato diletto, e che sia verdianamente convinto ch'essa affonda intime le sue radici nella vita. Perchè sì, per certi artisti almeno, come per Verdi, si può e si deve tornare a stabilire una corrispondenza fra grandezza artistica e grandezza morale. Corrispondenza che, in tempi come i nostri di estetica pura, può far sorridere di compatimento più d'uno; ma che, ciononostante, è indispensabile proporre, come segno e riprova delle altezze supreme cui solo i grandissimi giungono. I giganti della secolare vicenda della civiltà furono e saranno grandi assertori di vita, rivelatori di spiritualità. Dietro alle note delle partiture verdiane, solo apparentemente obbiettive, noi sentiamo sempre una fede e un'esortazione: la proposizione del dramma umano e il superamento, raggiunto ed esemplato.

Scorriamo, dunque, le lettere verdiane: troveremo — chiarificatore — un preciso « motivo » ricorrente, affermato senza infingimenti o mezzi termini. (E limitiamoci, forzatamente, a poche delle molte citazioni possibili.). Nel 1887 — l'anno dell'*Otello* — scrive, Verdi, al Ghislanzoni: « Deploro le disgrazie della vostra famiglia; ma voi che siete un uomo di molto ingegno e di molto spirito non vi lascerete certamente abbattere dalle sventure. La sventura domina il mondo, e nessuno può sottrarvisi ». E in uno scritto di dieci anni dopo: « La vita è dolore. Quando si è giovani, l'esuberanza della vita, il moto, le distrazioni ci tormentano, ci affascinano e sopportando un po' il bene un po' il male, non ci accorgiamo di vivere... ». E ancor prima (1883) « Se ci si bada bene, la vita non è che noia, quando non è dolore... ». « So che darei di tutto per un po' di pace e faccio di tutto per trovarla; ma non posso riuscirvi. Ho un bel girare di paese in paese, dalle città più rumorose alle campagne quasi disabitate; tutto riesce inutile ». E, a chi gli rammentava la gloria imperitura che le sue melodie gli avevano procacciato: « Sì, sì, tutto ciò sta bene! ma lavorar tanto e poi dover morire! ».

La vita è dolore: nessuno può sottrarvisi. La vita è dolore e si conclude con un enigma pauroso, la morte. Questo in sintesi, il pessimistico pensiero verdiano, questo il « credo » del Maestro. Tutte le discussioni sul problema della religiosità di Verdi (c'è chi lo vuole saldamente credente seppure anticlericale, e chi addirittura ateo) non approdano a conclusioni più precise.

Tuttavia, contemplando le opere verdiane, nessuno

si sentirebbe di porne l'autore fra gli annichilitori della volontà umana, fra gli sfiduciati cui il pessimismo persuade a negare la vita, fra i cinici spregiatori d'ogni eroismo. V'è in esse, anzi, una « virilità » che esalta; una fede ardente nella santità della vita. Gli è che in quelle opere il problema del dolore riceve una soluzione, raggiunge la sua purificazione e vittoriosamente si placa. Ma — ed è a questo punto che la corrispondenza fra grandezza artistica e grandezza morale di Verdi ci appare saldamente biunivoca, in quanto l'una e l'altra si condizionano scambievolmente — il superamento del dolore è possibile appunto per virtù estetica, e per essa unicamente. In altre parole, nessun misticismo v'è in Verdi. Nessun credo religioso o filosofico per lui vale tanto quanto la fede nella forza redentrice dell'arte. Anche per Beethoven la vita era dolore, calvario da salire grondando sudore e sangue. Eppure sulla vetta v'era — incrollabile certezza — da conquistare la « gioia », la quale irraggiava sul pellegrino affranto il suo sovrumano conforto. Per Verdi no; non vi sono conforti metafisici. Come uomo, è conscio che la vita è dolore; e tuttavia sa che non deve cedere ai colpi della sventura. Ma lo sa perchè, come artista, ha trovato una soluzione al dolore, l'unica: esprimerlo. Gli urti, le contraddizioni, le avversità della vita, e più ancora l'affrettarsi della vita incontro alla morte, generano il conflitto, cioè il dramma. Dal contrasto, che è il dramma, sorge l'amaro sapore che è il condimento quotidiano della nostra esistenza: il dolore. Allora si presenta la necessità del canto, della espressione intensa, che, comunicando, sia testimonianza d'una accettazione che di per sè è salvezza e liberazione.

Tale ci appare la poetica e la moralità dell'arte verdiana, tale la ragione della sua profonda « umanità ». Dall'amara erba del dolore che germoglia nell'aiola della nostra vita feroce, si schiude il fiore della poesia.

*

Poesia del dolore. È questo il segno sotto il quale nasce all'arte Giuseppe Verdi. Egli è a Milano, solo, assorto in un cupo assopimento, in cui lo hanno piombato le sventure domestiche. La sua famiglia è stata distrutta, la sua carriera spezzata da un crudele insuccesso. « Sopra cento uomini sottoposti a cotale durissima prova — scrive il Monaldi — novantanove forse si sarebbero uccisi o sarebbero divenuti pazzi. Verdi non si uccide nè impazzisce; egli si addormenta. Questo assopimento è la sua salvezza ».

Ma la sua prima vittoria sul dolore è provocata da un'immagine: quella che gli presenta il pensiero umano come un volante pellegrino il quale fidando nelle sue ali dorate migra verso la felicità sì bella e perduta e ne assapora la nostalgia. Oggi le immagini del coro « Va pensiero », nei decasillabi di Temistocle Solera, possono anche sembrarci ingenuamente barocche; ma quando Verdi (com'egli stesso narrò), costretto a viva forza dal Merelli a portarsi a casa il libretto del *Nabucco*, gettò il manoscritto sul tavolo, quasi con rabbia, e lo vide aprirsi alla pagina che portava il verso fatidico, fu come se il segreto della vita gli si fosse rivelato improvviso. Allora il gran groppo del dolore gli si sciolse nell'animo, e fluì in un'ondata di canto. Giuseppe Verdi aveva « trovato ». Aveva forse ripensato ai contadini della sua pianura emiliana che, curvi sotto il sole, con la schiena spezzata dalla fatica, risolvevano di quando in quando la sofferenza mediante la poesia d'un canto nostalgico.

Ancora non è stato esaminato criticamente il rapporto esistente fra le melodie verdiane e l'autentico canto popolare italiano. Forse, se qualcuno affronterà questa indagine, concluderà che tale rapporto è simile a quello fra il « vero » e l'« invenzione ». Non copiare il vero, ma « inventare il vero » era l'ideale verdiano dal punto di vista drammatico; analogamente, per ciò che concerne la espressione melodica liricamente distesa, Verdi non copiò i canti della sua gente uditi da fanciullo, ma li « inventò ». Inventò quei canti in cui il dolore è accolto e trasfigurato, sofferto con eroismo o attutito con nostalgia. Può sembrar singolare che i più dolorosi canti verdiani tanto spesso procedano nel « modo maggiore », nel modo più comune all'allegrezza cioè, o comunque alla serenità. Gli è che essi sgorgano quando il dolore è già stato dominato dallo spirito del creatore: ne raffigurano pateticamente la mestizia e, insieme, il superamento.

Di qui il valore « religioso » di alcune melodie verdiane; di qui il loro valore etico, che consentì a un intero popolo oppresso e anelante alla liberazione di riconoscersi in esse. Dopo la preghiera del *Nabucco*, l'altro coro verdiano, quello « O Signore dal tetto natio », « che tanti petti ha scossi e inebriati », confermò agli italiani che il dolore consapevolmente accettato non è spasimo vano. Il valore poetico universale dei canti verdiani sussiste non in quanto puro momento di lirismo, bensì come parabola in suoni di una vittoriosa esperienza morale. Sono soluzioni, modi e prove di salvezza; sono la dimostrazione che gli uomini possono fra di loro comunicare, e dunque sono fratelli. Sono, quei canti, la grazia che consola e che salva; manifestazione religiosa unica della coscienza verdiana.

E di qui il valore tragico « totale » dei capolavori di Verdi: in quanto in essi la poesia che fiorisce dal dolore non è se non il compimento di quella traiettoria spirituale che il conflitto drammatico aveva provocato. In altre parole: Vincenzo Bellini aveva stampato nelle sue lunghe e purissime melodie il segno d'un dolore immobile, dando vita e immagine a stati d'animo autonomi, a momenti di contemplazione. In quelle immagini melodiche nessuna traccia di conflitto: ogni sommovimento cadeva fin dalla prima nota, e la melodia si costituiva come una immateriale ghirlanda, simile, nella sua purezza, all'« idea » di Platone. Verdi cominciò come belliniano, più che come donizettiano o rossiniano, e per il catanese più che per altri grandi professò sempre aperta ammirazione. Ma la sua attitudine a intendere la vita drammaticamente lo condusse ad individuare nella dolorosa espansione lirica appunto il momento essenziale in cui il dolore fruttato dal dramma può esprimersi consapevolmente e, quindi, fecondamente. La melodia del dolore fu anch'essa, in Verdi, un processo, un movimento: e questo riflesso musicale della spiritualità verdiana ebbe incalcolabili conseguenze formali, in quanto procacciò al melodramma italiano « a numeri », a « pezzi chiusi », una maggior unitarietà, quindi una « verità drammatica » superiore.

Ma un altro segno la grandezza morale e artistica di Verdi stampò nel melodramma. Convinto della sostanza

dolorosa della vita, persuaso tuttavia che l'uomo non debba « lasciarsi abbattere dalle sventure », e consapevole soprattutto di poter dominare il dolore col canto, evitò, sempre più, nei suoi melodrammi il pericolo della violenza e della brutalità fini a se stesse. Laddove certi « libretti » avrebbero potuto condurlo solo a collusioni furenti e frenetiche, intuì la necessità di meditare nobilmente; e quando la vicenda rischiava di divenire unicamente un susseguirsi di « colpi di scena musicali » comprese che il dolore poteva farsi poesia soltanto se virilmente, consapevolmente accettato. Così Rigoletto, dopo aver fulminato i cortigiani con la sua tragica invettiva, accolse il dolore come un segno di nobiltà e pianse, e implorò pietà e perdono, lui, l'offeso, ai suoi offensori; così Amonasro, che col suo primo entrare in scena aveva determinato l'insorgere di nuovi conflitti, salvò la vicenda da urli e scotimenti immediati, piegando l'animo alla melodia invocante: « Ma tu, o Re, tu Signore possente... ». Questi, i modi e le ragioni della profonda « umanità » dell'arte verdiana; quella « umanità » che il successivo melodramma verista — che pure pretendeva di guardare a Verdi come al modello — spesso non seppe più toccare, per essersi totalmente abbandonato all'allettamento dei contrasti. I veristi quasi sempre ignorarono che la poesia consiste nell'accettare e nobilitare il dolore: vollero i loro personaggi vittime spasimanti e non coscienze dominatrici, come quelle di Giuseppe Verdi.

*

I personaggi verdiani, in cui il Maestro realizzò in suoni il suo ideale morale, reagirono dunque al dolore principalmente in due modi: vestendo l'armatura dell'eroismo o procciandosi il momentaneo oblio dell'assopimento. Canti di meditazione o di nostalgia, quindi: non mai troppo « vere » grida di spasimo, ma nemmeno naufragi nella morte liberatrice alla maniera wagneriana. A quest'ultimo proposito, si ponga mente al finale dell'*Aida* e si consideri il testo librettistico. I due amanti sono ormai distaccati dal mondo, le loro anime stanno per spiccare il volo verso il cielo, verso il « raggio dell'eterno dì »: dovrebbero dunque cantare la gioia della loro liberazione. Nella realtà musicale, invece, questo duetto, che Verdi si limitò ad ascrivere vagamente al « genere vaporoso », si manifesta con caratteristichè di nostalgia: è più accorato che transumano; somiglia ad una ninna-nanna che maternamente invochi il beneficio del sonno.

È questo uno dei due umanissimi modi verdiani di realizzare in poesia il dolore. Sopraffatti dalla sofferenza i personaggi verdiani se ne affrancano momentaneamente mediante la virtù « anestetica » del canto. Quante, le ninne-nanne verdiane cullanti atroci mestizie; indimenticabili e semplici come le nenie con cui le madri più misere addormentano i loro bimbi, a sera, mentre il fuoco è spento e i muscoli dolgono per la fatica compiuta. Così, nel *Don Carlo*, Filippo II canta a se stesso la funerea canzone del sonno e dell'oblio, che lo attendono nell'avello dell'Escuriale. Così, nel *Trovatore* (ultima scena) dalle parole di Azucena « Sì, la stanchezza mi opprime, o figlio » in poi, i sussulti del dramma e l'incubo del rogo si spengono a poco a poco, finchè sopraggiunge il canto di culla: « Ai nostri monti ritorneremo... ». Così, nella scena del prim'atto, Aida sottrae se stessa ai tumulti che le urgono in cuore approdando a quella melodia « Numi, pietà », che più che una preghiera è uno spunto di *berceuse*. Nostalgia che diviene canto; motivo cioè di conforto ricercato nella contemplazione del passato « sì bello e perduto », quando il presente è dolore. Aida aspira ai cieli sereni e azzurri della sua patria; Renato — nel *Ballo in maschera* — abbandona l'invettiva per inebriarsi di ricordi, alle parole « O dolcezze perdute, o memorie... »; e Gilda, morendo, più che intravedere la felicità celeste cui va incontro, sembra consolarsi musicalmente in un ricordo d'infanzia, quando fra le braccia materne trovava riposo. La vita è dolore; il sonno può sospendere la vita e sostituirla momentaneamente con la dolcezza del sogno.

Ma l'altro modo con cui i personaggi di Verdi realizzano poeticamente il dolore è quello degli eroi: soffrendo intensamente, e meditando la sofferenza e piangendone, per superarla. È stato osservato, molto acutamente, che nessun'altra parola nei melodrammi verdiani ha il rilievo musicale di « pianto », « piangere ». Possiamo ripetere che Verdi riconobbe come massima possibilità morale per l'uomo l'accettare coscientemente il dolore, e come soluzione di quella sofferenza, l'espressione. Pianto divenne dunque per Verdi sinonimo di canto.

Di questo pianto eroico è costituita quasi totalmente la figura di Rigoletto. Quand'egli si allontana dalla Corte, ove quotidianamente sperimenta il dolore della sua vile condizione, e torna presso la figlia, si trasfigura proprio perchè allora ritrova quel pianto che è il comune retaggio umano. E quando la figlia amata gli rivela l'onta subìta egli, dopo un primo impeto di ribellione, invoca eroicamente il conforto delle lacrime (« Piangi, fanciulla... »): momento poetico fra i più alti che la melodia verdiana abbia raggiunto.

In Otello coesistono e si alternano — per magistrale potenza dell'arte — il momento eroico e il nostalgico, come soluzione del dolore. Osserviamo il monologo di lui, al terzo atto: dapprima è il pianto d'un eroe che medita sulla sua sventura (« Dio, mi potevi scagliar tutti i mali... »); poi, invece, è l'eco del bene perduto, che si espande nella frase « spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio che mi fa vivo, che mi fa lieto! ». Dove l'accento musicale insiste non sulla sofferenza del presente (« spento è »), ma sulla felicità d'un tempo trascorso. Analogamente: al momento della decisione suprema, con eroica voce il Moro contempla e raffrena la propria sofferenza mortale (« Niun mi tema »; « E tu come sei pallida »); ma nell'attimo della morte risolve l'angoscia in nostalgia e ricanta il tema del bacio amoroso.

Ma il « credo » verdiano nella potenza santificatrice del dolore non mai, forse, ci si presenta artisticamente realizzato come nel finale della *Forza del destino* e nell'intera *Traviata*. Nella *Forza del destino* i personaggi sono incalzati diuturnamente dagli eventi più atroci; ed è noto come, nella prima edizione, quest'opera terminasse altrettanto atrocemente. Rimaneggiando il suo lavoro per la Scala, il Maestro dovette sentire come contrario alla propria moralità tanto cieco furore; e, innovando, risolse ancora una volta la sofferenza in poesia. Non cerchiamo in questo « terzetto » finale valori mistici;

riconosciamo che vi è esaltata e risolta in canto la santificazione attraverso la sofferenza. L'ultima melodia, quella dei violini acutissimi, non simboleggia il cielo che accoglie l'anima di Leonora, bensì incorona di grandezza umana i personaggi giunti consapevolmente alla fine delle sventure.

E l'intera *Traviata*, che altro è, se non una parabola della rinunzia che santifica, del dolore che innalza, raccontata e risolta mediante il canto? In luogo d'un esame particolareggiato di tutta l'opera, fermiamoci al preludio dell'ultimo atto. Esso inizia e termina in « modo minore »: il dolore di Violetta vi è meditato in tutto il suo eroismo. Nei primissimi accordi ogni miseria della carne è trascesa; essi palpitano diafani, come lo spirito della donna che il sacrificio ha purificato. E nelle ultime battute, ove i bassi commentano discendendo inesorabili, ogni illusione è spenta, ogni speranza stroncata. Ma, fra questi due estremi, quale melodica evocazione di felicità perdute, quale struggente compianto per la giovinezza che non ritorna! A poco a poco la melodia piega verso la tonalità di *re bem. magg.* e, prima di tornare a contemplare l'ineluttabile, culla maternamente la moribonda eroina, affrancandola per un istante da quel destino di sventura che domina il mondo, e a cui nessuno può sottrarsi.

Tre anni prima di morire, Giuseppe Verdi compone il *Te Deum* per doppio coro e orchestra, e vi riassume in suoni, ancora e sempre, la sua concezione della vita. Scrive solo per se stesso, questa volta; confida agli intimi un suo desiderio: vorrebbe che questa sua composizione venisse posta sotto il guanciale del suo letto di morte.

Gli uomini non rispettarono la volontà verdiana, e il *Te Deum* affrontò la prova della pubblica esecuzione. E noi vi sentiamo, dunque, la nostalgia di pace, espressa nella melodia in *sol bem.* — che sembra davvero un canto di contadini al lavoro — e l'eroica accettazione della sofferenza, nel cupo « *Dignare Domine* », e la grandezza umana, nel finale solennemente implorante. Sul limitare della vita Giuseppe Verdi cantò un'ultima volta per se stesso: per riaffermare la sua fede nella potenza redentrice del canto. Disse a se stesso ciò che aveva detto, in suoni, ai suoi percossi o furenti, umiliati o ribelli personaggi; ciò che poi, umilmente, il popolo italiano ripeterà, nell'angoscia della trincea; « Canta, che ti passa ». Umile esortazione, che il genio verdiano aveva elevato al livello di solenne principio estetico.

Giuseppe Verdi, uomo, fu conscio che la vita è dolore e che nell'accettarlo è grandezza umana; ma l'artista Verdi fu pari all'uomo nel risolvere quel dolore in poesia e nel trasfigurarlo col canto.

La concezione drammatica

LA CONCEZIONE DRAMMATICA

DI GUIDO PANNAIN

GIUSEPPE Verdi spicca nelle circostanze ambientali del teatro d'opera di cui subisce l'efficacia e insieme gli oppone graduale e fattiva reazione. Lo vediamo sorgere e cadere, avanzare e retrocedere, ma il risultato finale sarà sempre una conquista.

Egli concepisce l'opera in musica con una immediatezza di sentire che gli presenta l'azione scenica incalzante e reale, nel seguito degli avvenimenti, senza ristagni e soste. Questo è, per lui, quello che comunemente si dice il dramma.

Il distacco da Rossini, del quale è piena l'aria ch'egli respira, avviene in questo senso: nel disarticolarsi del pezzo di musica e nel suo pieno aderire all'azione. In Rossini il personaggio si riversa in musica e finisce col perdere un poco della sua agilità scenica. La sua evidenza umana dirada alla vista, invaso dalla musica. Per questo la favola scenica trascolora. È una radicale trasfigurazione. La musica dà al personaggio rossiniano una fermezza scultorea, diresti che lo immobilizzi. Guglielmo Tell ha una solennità statuaria. Il Terzetto e « Resta immobile » sono sculture di sentimento.

Verdi non stacca un solo momento l'occhio dalla scena. Questa è, per lui, una proiezione della vita. Sono fatti che avvengono, nei quali urgono affetti e passioni. L'accadimento scenico è tutt'uno col palpitare dell'anima. Che Verdi sia un musicista non ha peso nella sua concezione del dramma. Nelle opere anche musicalmente meno riuscite tu lo vedi sempre che fa muovere la scena con veemenza, seguire l'azione nel suo incalzare e anche la musica scuotersi e raccogliere le sue forze per quel che poteva. E questo accade persino nell'*Alzira* (12 agosto 1845), la peggiore, forse, delle sue opere, quando il canto d'Alzira (« Il pianto... l'angoscia... di lena mi priva ») nel duetto con Gusmano, pare confini col singhiozzo. E il dialogo s'agita, l'azione s'anima. E anche nei *Masnadieri* (22 luglio 1847), opera mediocre, in cui la violenza della situazione sembra aver ragione della insufficienza configuratrice della musica.

La parola cantata è, in Verdi, azione viva che si svolge per la sua ragion d'essere in relazione agli stati d'animo e ai contrasti passionali ed ha la stessa forza di come se fosse recitata. Non giova astrarre in recitazione o canto, in arioso o pezzo chiuso. I modi non contano. Verdi prende quello che gli occorre dove lo trova, per inscenare la sua rappresentazione. Comincia col servirsi di quanto gli offriva lo stato di fatto del gusto teatrale contemporaneo. Quello che importa è lo scorcio di vita ch'egli suscita, il quadro che appare nella sua mobile vicenda, nell'incalzare di avvenimenti maturati dal prorompere degli affetti.

In questo senso Verdi fu uomo di teatro e tale si rivelò dal primo giorno in cui scese in lizza, quando non ancora era in grado di operare, nel campo musicale, di sua iniziativa. La sua personalità di musicista andrà formandosi lentamente e talvolta la diresti arretrata rispetto al suo agire da autore di teatro. La visione scenica precorre lo stile. L'attività artistica di Verdi sarà rivolta ad adeguare questo a quella. Prima, egli prende quello che trova e lo adatta al suo temperamento, al suo modo di vedere le cose del teatro, e dal fatto che gli occhi del musicista non sempre vedano come quelli dell'autore drammatico, la sua azione creativa è impedita ed anche declina e si estingue. Poi si andrà scoprendo e rivelando e saranno nuovi passi avanti.

Per l'immediatezza selvatica e sulle prime, incolta del suo temperamento di uomo di teatro, Verdi appare, in certe sue opere avanti il 1850, musicista rozzo ed ingenuo. La rozzezza ha del plateale, ma quella era l'opera italiana del primo Ottocento. È quel che subito si avverte nell'*Oberto conte di S. Bonifacio* (17 novembre 1839). Rossini e Donizetti erano nell'aria, ma giù di tono.

Il sentimento drammatizzato vibra meglio nel *Nabucco* (9 marzo 1842). *Un Giorno di regno* (5 settem-

bre 1840) era stato definito dallo stesso autore « opera d'un povero giovine ammalato, stretto dal tempo e col cuore straziato da un'orribile sventura! ».

Nabucco è un'opera in cui s'immischiano incoerenze e luoghi comuni ma già s'impone per il rilievo della figurazione scenica. Il personaggio, collettivo (coro) o individuale (Nabucco), esce fuori con irrompente energia; se non ben profilato, per difetto di forma, vigoroso per vibrazione di affetti. Nabucco, eroe da libretto, è un fantoccio; dissennato e delirante, nella sua ebbra cecità, ritrova sensi di sofferente umanità, per via della musica, e appare un essere vivente. Vita breve, invasa dai microrganismi di vecchie usanze, ma, se pure di un momento, vita.

Verdi è il musicista delle accensioni d'animo e dei forti contrasti. È di secondaria importanza cercare nelle sue opere, e per stare alle prime, nel *Nabucco* come nei *Lombardi alla prima Crociata* (11 febbraio 1843) il sentimento religioso o altri riferimenti di carattere patriottico e risorgimentale. Sono stati d'animo che, come ogni altro, l'autore di teatro drammatizza, ma non hanno, qualificati e distinti, particolare significato. Così, nei *Lombardi alla prima Crociata*, il sentimento religioso è proiezione drammatica delle vicende umane. È significativo che Verdi, nell'attuare le sue visioni sceniche, le invada gradualmente di accentazioni proprie, uscendo dall'ovvio e dall'indistinto. E sembrano strane e colpiscono le ricorrenti diseguaglianze, il cadere nel vieto e nel comune, nella sciatteria e nella vuotaggine e poi il sollevarsi in volo, slanciandosi ad imprevedibili altezze. È lo spaziare del canto che prende forza, si dà tono e colore, caratterizza il suo aspetto musicale in uno con lo stato d'animo. Talvolta è un lampo, l'impressione d'un momento.

Tra gli atteggiamenti comuni a ogni maestro del suo tempo, Verdi si differenzia in un processo costruttivo, in rapporto alla vita sensibile del personaggio e agli eventi che lo fanno soffrire, gioire. Ma il senso della gioia è quello che ha minore presa nell'animo del musicista. Così quando Griselda canta, al primo atto dei *Lombardi alla prima Crociata*, « Di gioia immensa ho pieno il core », non si coglie, in un rilievo adeguato, la pienezza del gioire, mentre appare intensa, nella « Preghiera » della stessa, l'ansia dolorosa che genera il pio raccoglimento in cui l'anima cerca rifugio. Nella musica che è pari all'azione, si avverte il carattere di una volontà espressiva che s'apre il varco, con spinte vigorose, tra cabalette, arpeggiati, coretti esornativi ed altra cianfrusaglia d'uso. *I Lombardi alla prima Crociata* è opera piena di stridori e dislivelli e vi s'incontrano cose d'inaudita piccolezza e futilità; ma nel chiudersi del primo atto, al prorompere di Griselda « O madre del cielo », nella svolta « Madre perdona », nel Terzetto famoso, nel finale dell'opera, Verdi musicista stabilisce punti di sicuro riferimento alla sua concezione operistica. Con *Ernani* (9 marzo 1844) il clima passionale si fa più ardente e il temperamento drammatico del musicista si schiude a maggiore evidenza. L'ambiente saturo di dramma è invaso dalla musica. Sono battiti di pulsazioni febbrili, figurazioni di cui il ritmo rafforza la visibilità. Subito, al primo apparire di Elvira, si pone, nel suo cuore, il contrasto tra il vecchio aborrito e il giovane amato. « Ernani involami » è una cavatina di maniera, ma già hai lo spolvero del dramma. Quando la passione urge, come nell'incalzante duetto tra Elvira e Carlo, anche i luoghi comuni, che abbondano, sembrano aprirsi a lampi rischiaranti. Ciò significa che c'è un fervore in potenza, quasi l'annunzio di cose non dette ma di cui avverti la possibilità. È sempre nel colmo degli affetti che la musica di Verdi si accende, si profila con intensità, precisa quel suo individuato colore fatto di intima agitazione onde il gesto sonoro si articola, di un vibrare accaldato che si compone, fuori di sè, in armoniche architetture.

Nel quarto atto avviene quello che ancora meglio si vedrà nella *Luisa Miller;* il dramma affonda nella musica ed ogni suo gesto se ne impregna. « Ferma, crudele, costringere... », « Ma che diss'io, perdonami... », la parola procede senza arresti, si piega, declina, risorge, assorbe il suono che penetra in ogni giuntura e ne sostiene l'articolazione.

Chiaro è, dunque, il carattere del dramma verdiano prima del 1850. L'artista è già lui, quello che sarà sempre, ma non si possiede in pieno. Disuguaglianze e barlumi, lampi, retorica d'uso, ma d'inequivocabile evidenza il potere animatore della scena. Ora il musicista è soltanto un buttafuori, ma non un creatore.

In principio è la figurazione di uno stato d'animo, più che il personaggio. L'impulso affettivo si guarda allo specchio e la sua immagine è una illusione. È costretto nei suoi limiti naturali, non ancora riesce a dimenticarsi nella serenità di un'azione indipendente, non ancora il musicista ha dato ordine ai suoi propositi. È un teatrante allo stato primitivo, che ha l'istinto della scena, ma non sa andare oltre quello che ha sentito. Lo diresti uno spettatore operante; l'evidenza drammatica la subisce, come uno spettacolo al quale è invitato ad assistere, ma non la crea. Sta nel teatro come nel luogo in cui è nato e apprende la lingua che gli fanno sentire. E ne avverti l'accento dialettale, le maniere, il colore della pronunzia. Si svolge, naturalmente, in lui quel processo di mimetismo e di riproduzione che è il primo articolare delle sillabe, nel linguaggio comune. Ma non mai balbetta e nella parola, anche se assimilata e riflessa, non proprio sua, arde il fuoco dell'anima.

*

I sette anni che corrono tra *Ernani* e *Rigoletto* costituiscono un periodo di disagio, nell'attività creatrice di Verdi, di cui abbiamo accennato i caratteri. Spesso, poi, l'obbligo professionale trattiene la mano dell'artista che cerca difendersi e a malincuore sottostà a gl'impegni. La sua insoddisfazione morale pare che abbia contraccolpi sul fisico. Tra il 1844 e il 1847, gli anni delle sue opere meno felici, è frequente sentirlo dolersi delle non buone condizioni di salute. Una volta, al tempo dell'*Attila*, si dice quasi morente.

Quando, nel 1848, scriveva al Piave: « Nei soggetti naturalmente tristi, se non si è ben cauti si finisce per fare un mortorio come, per modo d'esempio, i *Foscari*, che hanno una tinta, un color troppo uniforme dal principio alla fine », Verdi dava una delle ragioni, ma non tutte, della mancata riuscita dell'opera. Oltre l'uniformità c'è la falsità, quel senso del trito e « di ciò a cui s'è avvezzi » che riuscirà a superare solo dopo lunga fatica. Pure, nei *Due Foscari*, come nelle altre opere che

AIDA

vengono subito dopo, c'è sempre qualche cosa da ricordare: il preludio, per esempio, il duetto « No, non morrai », il concertato che muove dalla strofe di Jacopo « Queste innocenti lagrime ». Il musicista è diviso tra il personaggio e la situazione, la visione di figure maschie e solenni e l'opera del tempo che lo teneva nei suoi viluppi, nell'uso ed abuso di convenzioni che facevano testo e s'imponevano con ferrea, autoritaria necessità. In queste condizioni gli appare la figura di una *Giovanna d'Arco* (15 febbraio 1845), come gli apparirà, e solo in sogno, quella di *Francesco Ferruccio*. Ma il personaggio rimane soffocato sotto un ingombro di cartapesta. Solo a tratti la voce dell'artista ha risonanze primigenie: nella cavatina di Giacomo, nel concertato del secondo atto, nell'aria di Giovanna « Amai, ma un solo istante »; l'opera è fatta, nel complesso, d'intenzioni e di presentimenti. E continua ad avanzare tra aspirazioni che non riescono ad attuarsi, propositi che rimangono nel limbo, illuminazioni che hanno la durata di un lampo; prevalgono i gesti trasandati, le armonie ampollose alle quali manca il nerbo e si rifugiano in cadenze di rito. Dovrà ancora percorrere molta strada prima di attuare in modi autonomi e distaccati quella concezione drammatica di cui ora avverte soltanto il ribollimento confuso.

Macbeth (14 marzo 1847) segna il primo incontro con Shakespeare, ma per caso. Come due che s'imbattono, tra la folla, ma l'uno non sa precisamente dell'altro e, se vanno insieme, è solo perchè si sono trovati. L'argomento del *Macbeth* fu proposto a Verdi, come allora usava. Similmente a certi matrimoni che sono portati ma non nascono dall'amore. L'amore verrà poi. Gli avevano anche parlato dell'*Avola* di Grillparzer, della *Tempesta* e di *Re Lear;* si fermò a *Macbeth* per ragioni di opportunità. Anche per questa, come per altre opere, Verdi ritornerà sui suoi passi e nel 1865 la sottopone a un notevole rimaneggiamento, ma queste aspirazioni non han mai prodotto effetti artistici risolutivi. Così, pure, sarà per il *Simon Boccanegra* (12 marzo 1857-24 marzo 1881). Anche *Macbeth* presenta quelle incertezze e diseguaglianze che sono del Verdi di questo periodo, ma anche in quest'opera vi è un potente afflato, una forza di rappresentazione non ancora in pienezza di forma, diffusa e dispersa in atmosfere d'accenti, d'impulsi, di singolari intuizioni. Nuova conquista drammatica, il monologo di *Macbeth*, per il quale Verdi stesso, tra il regista e l'interprete, dava le seguenti istruzioni: « la musica è sotto il palcoscenico... il suono deve apparire lontano e muto, quindi dovrà essere composta di clarini, bassi, fagotti, contraffagotti, e niente altro ».

*

L'attività di Verdi, avanti il 1851, tra quello che è suo e non suo, andrebbe inquadrata in quel periodo dell'opera italiana posteriore alla definitiva interruzione di Rossini e alla morte di Bellini. Tra Donizetti, Mercadante e Pacini, o giù di lì, egli si orienta con intensa e combattiva vicenda di personali reazioni. Senonchè gli appartiene l'avvenire, per il rinnovarsi di superamenti che sembrerà una rinascita.

Sulla fine del decennio 1840-50 Verdi scrisse tre opere delle quali una sola realmente significativa: *Luisa Miller*. *La Battaglia di Legnano* (27 gennaio 1849) è precisamente del Verdi avanti lettera, assorbita dall'atmosfera melodrammatica del suo tempo: robusto ed enfatico, teso e retorico. *La Battaglia di Legnano* è un errore stilistico, una specie di florilegio di luoghi comuni familiari all'opera contemporanea. C'è il passo marziale d'un esercito in marcia, documento di psicologia quarantottesca; inno patriottico più che opera d'arte. Pure, tra i riverberi d'inequivocabili luci rossiniane e donizettiane, si profilano, mirabili, sicurezza e maturità di mestiere. Il musicista ha le carte in regola.

Luisa Miller (8 dicembre 1849) è un'opera felicemente ineguale. Il primo atto, così scialbo e vano, sa di sconsolante vuotezza e il disinteresse ad alcunchè di solido e reale non consente nè pure l'approssimazione del ritaglio e del frammento. Poi si delinea un mutamento prodigioso. A mano a mano che l'azione muove verso il dramma si destano, nel musicista, vibrazioni che la presentano nella sua realtà affettiva, in maniera sorprendente. Non intendo riferirmi alla romanza famosa: « Quando le sere al placido » che è una bella lirica, la quale come è, nei riguardi dell'opera, potrebbe anche non essere; ma allo svolgimento drammatico che prende corpo di musica e questa di personaggio, in uno con i suoi affetti e il suo soffrire. Una musica piena, ascendente, espansiva, pieghevole al dire. È un trepidare, un eguagliarsi del sentimento al cantare e all'agire, ma il cantare è perfetta evidenza dell'agire in cui si riversa lo stato d'animo della sofferenza. E persino alla figurazione visiva pare che questa musica dia l'anima. Vi appare, in commossa pienezza, la vicenda dell'amore paterno, quel mutuo accostarsi, nell'intimo, di padre a figlio, che, nel teatro di musica, è creazione tutta verdiana e solo ha riscontro nel Wotan della *Valchiria:* quel distendersi della parola che canta se stessa e pare che vapori nel suono la sua intima affettuosità.

Venne, infine, *Stiffelio* (16 novembre 1850) che è trascurabile opera d'impegno professionale. Come, per altre, l'Autore, egli stesso insoddisfatto, ci ritornò sopra, ma l'opera non acquista molto nè meno nel rifacimento del 1857 col titolo di *Aroldo*. L'aggiunta di un atto, tuttavia, diede modo a Verdi di scrivere pagine musicalmente vigorose.

Il modo di concepire il dramma, per Verdi, non differisce, nel *Rigoletto* (11 marzo 1851), da quello che era stato precedentemente. Sempre la stessa aderenza della scena agli eventi e agli affetti. E nè meno nel *Trovatore* (19 marzo 1853) e nella *Traviata* (6 marzo 1853). La concezione teatrale è la stessa. Ne è protagonista la creatura umana che, presa nella morsa degli eventi, si dibatte dolorosamente e il musicista coglie nel traboccare degli affetti. Ma col *Rigoletto* l'immagine diventa piena e concreta. Quello che prima era stato annunzio o accenno o intenzione, si compie. Le figure sono scolpite con decisione e potenza di tocco. Canti e armonie si compongono in aspetti imponenti. Tutto appare, al vedere, nei modi di cui già Verdi s'era avvalso — le forme schematiche, la scansione ritmica, il ricorrere degli accenti — e pure tutto è diverso. Gli schemi, riempiti di sostanza ribollente e viva, hanno nuovo senso; le figurazioni fremono di un ardore che fa apparire un altro anche l'aspetto esteriore, d'una intensità febbrile che è solo per quello che esse sono, inconfondibili nel volto come nell'anima. Verdi non ancora rinnova lo stile dell'opera, nel senso della creazione musicale, ma gli dà un conte-

nuto nuovo, come forza di rappresentazione. La musica ha il potere, col suo fiammeggiare divorante e l'incontenibile dilagare, di trascinare tutto quello che incontra consumandolo in sè. Le incredibili ingenuità del gusto librettesco vengono travolte. Quando Rigoletto esclama « Io sono bendato », come se fino allora la benda l'avesse tenuta un altro, solo per un momento, fermando immaginariamente l'azione ci viene voglia di sorriderne, perchè quelle parole, quel fatto si perdono in un lirico annullamento che li trae a sè, nel fondo, come un corpo che, travolto nelle onde, perde la sua esistenza. Quelle parole ed altre, false, stupide o ridevolmente ridondanti, non hanno più quel potere negativo e ne acquistano un altro, per assorbimento di musica, che è quello sconfinato del canto, univoco e irriproducibile, che scolpisce nel suono la figura del tragico buffone. C'era qualche cosa, in nascoste profondità, che ora viene su, uscendo dall'invisibile, come una vita che si forma e rompe l'involucro in cui era rinchiusa e che la sosteneva e nutriva nello sviluppo e poi cade, esausta matrice, quando appare il corpo vivo. È una musica allo stato di ubriachezza che, nel suo delirio illuminato, rivela cose indicibili. Nel *Rigoletto* il dolore prende aspetti pazzeschi. L'umana esistenza va a frantumarsi contro la barriera dell'ineluttabile e l'opera diventa una sanguinante favola che la musica deterge come acqua lustrale. Ed è così fluida, nel suo sgorgare intrattenibile, che si riversa fuori dei limiti segnati dalla divisione in parti fino a riempire i vuoti fra pezzo e pezzo. Ora il dramma appare omogeneo e inscindibile.

Il Trovatore è un'opera di pupi trasfigurati che nella loro lirica esaltazione mostrano cuore e sentimenti di creature umane. Nella irrealtà della loro esistenza che la musica eleva a potenza di simbolo, riempiono gli spazi del dramma con melodie straripanti. È una specie di leggendaria visione in cui la vita proietta, da sperdute lontananze, a macchie e bagliori, i fremiti del suo significato umano. È il mito della tragedia quotidiana, riassunto con tratti violenti, raccontato ad una folla di uomini tornati bambini. Un cantare popolaresco in cui sono raccolti accenti epici, fuori dello spazio e del tempo. È la parola prima di un cantastorie ispirato che possiede, nella sua lira, tutte le corde del sentimento. « Ai nostri monti » è la canzone dell'irreducibile desiderio d'incontaminate beatitudini. I personaggi del *Trovatore* sono figurazioni umane che si sciolgono nel sentimento. Nulla è reale, in loro, se non quello che soffrono. La loro vita emotiva, irrompe genuina e toccante, come certe verità nello stato di ebrezza. Manrico è un'allucinata marionetta a cui un tirafili spiritato mette in bocca parole epiche e quando intona l'aria della pira, cabaletta colorita di tinte favolose, si leva dalla cartapesta del palcoscenico fino agli spazi stellari dei primi moti dell'anima.

La Traviata è l'opera più rivoluzionaria apparsa sulle scene italiane dell'Ottocento. Tre rivoluzioni avvengono in Europa, nel teatro d'opera di questo secolo: quella di Wagner, dopo il *Lohengrin*, quella di Verdi con *La Traviata*, quella di Bizet con la *Carmen*.

Wagner apre il palcoscenico agli Dei e tende a risolvere il linguaggio musicale nella parola universale del mito; Verdi porta il palcoscenico nella vita comune e ritempra il linguaggio dell'opera alla fiamma degli affetti; Bizet esce in piazza e trasfigura l'impulso degli istinti con l'ardore della sua musica solare. Dopo il leggendario del *Trovatore*, la tangibile realtà eternamente sofferta e rinnovata nella dolorosa vicenda di amore e di morte. Quel tratto di Violetta « Non sapete quale affetto », scritto in note di musica, potrebbe valere di epigrafe alla *Traviata*. Verdi fruga nei misteri della vita nascosta, si raccoglie nel chiuso dell'anima e riscatta miserie e dolori nella poesia liberatrice di un canto sconfinato. Le melodie della *Traviata* aderiscono alla condizione umana e il soffio che le ispira è un *fiat lux*. Hanno una forza radicale, un infrenabile slancio che colpiscono senza dar tempo di riflettere. La musica ripete lineamenti di un colore proprio che non possono somigliare se non a loro stessi. E questi si compongono in volti di creature viventi, mai visti perchè nati con quella musica, sostenuti da vibrazioni che hanno il potere di avvolgere e penetrare. È quella immediatezza che unisce inscindibilmente il sentimento sofferto e l'azione che lo rivela, sì che l'uno, liberato del suo patire, si riversa nell'altra, con la rapidità del lampo.

La Signora dalle camelie è diventata una signora che tutti conosciamo, che vive con noi la vita grama d'ogni giorno e sotto lo sfavillare di gemme posticce nasconde il palpito d'un cuore piagato. Dal gorgheggio luminoso del ghiribizzo mondano la sua voce scende fino alla profondità del cuore e la novità del suo timbro tormentato ha il sapore della commozione eterna. È l'ora in cui Violetta dà l'addio al passato.

*

Con le opere del biennio 1851-53 Verdi ha compiuto un ciclo. Ora viene una battura d'arresto. È il passaggio dalla ispirazione impetuosa che trascina nel suo corso anche impurità e residui, alla riflessione costruttiva nella quale l'intelletto domina e controlla. È sempre il linguaggio verdiano che scolpisce nel segno della musica i tratti inconfondibili di sentimenti elementari, ma complicato da una grandiosità magniloquente. Non senza ragione s'è fatto il nome di Meyerbeer. *I Vespri siciliani* (Parigi, Opéra: 13 giugno 1855) è un'opera infarcita sulla quale grava l'autorità dell'ambiente accademico a cui era destinata. Il musicista dà peso al gesto e si distingue meno per la sostanza. Con Scribe Verdi non fa lega. « *Il me semble* », scrive dell'Opéra in una lettera del 3 gennaio 1855, rimasta famosa, « *que nous ne sommes pas à l'unisson dans la manière de sentir d'interpréter la musique, et sans un parfait accord il n'y a pas de succès possible.* » Di questa specie di malefizio da « Grand Opera » Verdi si scuote con *Un Ballo in maschera* (17 febbraio 1859) e *La Forza del destino* (10 novembre 1862) ma vi ricade col *Don Carlos* (11 marzo 1867). È una inquietudine di stile della quale Verdi è il primo a risentire e cerca di liberarsi, anche col tornare sui suoi passi risalendo il corso dell'esperienza espressiva. Le seconde edizioni della *Forza del destino* e del *Don Carlos* lo documentano. Il rifacimento del *Macbeth* (21 aprile 1865) rinnova il tentativo di sollevarsi all'altezza di Shakespeare, che presentiva ma non era in grado di attuare, e quello del *Simon Boccanegra* può essere considerato come una specie di studio per l'*Otello*. Boito è già entrato in scena.

Un Ballo in maschera è l'opera di un Verdi in ripresa che finisce con l'aver ragione, in momenti di lirica rivelazione, del macchinoso e del falso. Nuovo vigore

viene al dramma anche dalla vivacità pittorica del colore strumentale. Con *La Forza del destino* l'opera prende l'atteggiamento di romanzo sceneggiato e si frantuma in sequenze sceniche da film. La forma si dilata e sviluppa in estensione più che in profondità, l'azione si moltiplica. Quando scena e personaggi sono invasi dal dèmone dell'esaltazione lirica, la musica si purifica in una elementare schiettezza. E risuona, fremente di misteriose profondità, «La Vergine degli Angeli»: quella scena raccolta, la chiesa in penombra, il baluginare d'incerte fiammelle vacillanti come il cuore umano e quegli uomini che prima del tempo abbandonarono la vita e appena s'intravvedono nella fioca luce, ai quali la preghiera trema sul labbro come un palpitare di singhiozzo.

Se Giovanni da Procida è soltanto un baritono che si dà un tono da alto dignitario dell'accademia dell'opera; se Renato trova nel suo dolore la forza di liberarsi del paludamento di derivazione cabalettesca; il Padre Guardiano è personaggio di manzoniana statura, con tratti da Padre Cristoforo, e Leonora non la cede, per umanità di canto, all'altra Leonora; quella, forse, più tragicamente intensa ma anche più irreale.

Col *Don Carlos* (11 marzo 1867) si accentua il disagio spirituale avvertito nei *Vespri siciliani*. Vi è più marcata l'aspirazione a qualche cosa di nuovo, ma in senso intellettualistico e di preparazione. Tra reminiscenze del passato e presentimenti di avvenire manca il possesso del presente. Il canto è stanco e se splende è di luce riflessa, anche se la vigorosa potenza del recitativo è promettente annunzio. Gli stessi rifacimenti e rielaborazioni che migliorarono la prima stesura dell'opera ne ingarbugliano, non risolvono il problema artistico. Perchè la vivezza del colorito strumentale, le intuizioni timbriche che additano nuovi sensi, contrastano con l'originaria struttura del canto, spesso ridondante e antiquato. Anche nell'intenso duetto tra Filippo II e l'Inquisitore è palese l'antinomia stilistica tra l'invenzione musicale e la stupenda orchestrazione.

Queste nebbie dileguano nell'*Aida*, che è uno dei maggiori avvenimenti della produzione verdiana. L'*Aida* significa il definitivo superamento degli ampollosi riflessi del «Grand Opéra» Non più mestica eterogenea. La facoltà inventiva è libera d'impegni estranei. Le acque intorbidate dei *Vespri siciliani* e del *Don Carlos* ritornano ad essere cristalline. L'ombra di Meyerbeer è svanita. A tanto Verdi è potuto giungere con la decisione incrollabile della sua spinta interiore a crearsi quel suo colore che è essenziale nell'affermarsi del sentire vittorioso di se stesso, e dà volto e figura anche a persone inesistenti. La musica dell'*Aida* è limpida e filtrata. Di proporzioni un po' massicce, ed è questo solo che, oltre vaghi gesti, gli è rimasto del «Grand Opéra» è ben articolata e snella. Quello che v'ha di spettacoloso si accorda alla vicenda del dramma. Il canto, schietto e fluido, aderisce per natura alla interiore voce del sentimento onde il personaggio agisce e s'anima. C'è la schiettezza lirica del *Rigoletto* e della *Traviata*, ma alimentata da nuovi succhi, nel rigoglio di una fioritura di melodie odoranti come petali carnosi.

I contatti con Boito aprirono a Verdi i sentieri della letteratura ch'egli rischiara con vigorosa intuizione. La via nella quale s'inoltrò e i risultati raggiunti bastano a sventare il mito del campagnuolo irriducibile. La vita esteriore è una leggenda che non intacca l'intimità dell'artista, la cui segreta aspirazione è, ormai, quella di uscire dai vecchi tracciati dell'opera. È la stessa volontà che règola gli eventi nel melodramma del tardo Ottocento. In tal quadro si spiega l'apparizione di Boito, prima del Settanta, come poeta e musicista. Le due ultime opere di Verdi segnano l'avvento di un nuovo stile, cioè un radicale rinnovarsi del suo potere inventivo. Stile è affermazione in proprio e Verdi s'afferma, nell'*Otello* e nel *Falstaff*, come non mai s'era sentito nella sua musica nè in quella d'altri, serbando intatta la sua capacità teatrale. Nella concezione del dramma il nuovo non contrasta con l'antico.

Quanto s'è detto per Verdi all'inizio del suo operare come uomo di teatro, vale per la fine. La rappresentazione teatrale, come egli la concepisce, nella vivacità degl'impulsi affettivi e nella evidenza scenica, tentenna, tra il 1840 e il 1850, tra i luoghi comuni dell'uso e del rifatto; vince, quindi, in vigore e dominio (1851-53) e s'impone per forza di creazione; si rinnova, infine, superando il giuoco delle influenze ambientali con un atto di liberazione essenzialmente creativo (*Otello*, 5 febbraio 1887; *Falstaff*, 9 febbraio 1893). Questo il significato delle ultime opere verdiane.

È innegabile che nell'*Otello* s'avvertano dispersioni e squilibri, che nelle pieghe del discorso musicale si colgano residui e impurità. Il martellare retorico del verso boitiano lascia il segno anche nella musica. Specialmente in Jago ravvisi l'erede di Barnaba più che il loico personaggio di Shakespeare, subdolo ed elegante dialettico dell'impostura. Ma vi sono anche grandi cose. C'è la conquista d'un linguaggio musicale fuori d'ogni servitù e consuetudine, che s'impregna di vita scenica e si configura nel senso del dramma. E poi la prontezza dell'invenzione, un'ansia emotiva liberata in canto, il lirico approfondimento dell'angoscia d'Otello, di quella gelosia primitiva e cieca, epilettica e precipitosa, che Jago irride, dopo averla provocata e, con sottile perversità chiama «*unbookish*», gelosia da zotico.

Più filtrato e limpido il *Falstaff*. Tra le sciocchezze che si sono dette e scritte sull'ultima opera di Verdi ci è toccato sentire anche questa: che a Verdi, forse tocco da senilità, sarebbe venuto meno il senso del comico, come se egli si fosse proposto il tema dell'astratta comicità e non di presentare un tipo da lui ideato. Quella di Falstaff è una comicità pensosa, come velata da una opacità di spirito riflessivo. Non sbotta nella risata piena e salutare, simile a quella di Figaro, che è fine a se stessa, ma tutt'al più sorride, con un buon umore pacato, permeato di saggezza e venato d'amarezza. È un'allegria precorritrice, se non già consapevole, della tristezza. Non lo *humour* nordico, alla Heine, per intenderci, grondante di lagrime e sangue, nè, pur nella sua irreprensibile classicità, l'oraziano *castigare ridendo mores*, ma un modo profondamente lirico di contemplare la vita, cogliendone un momento di serenità nell'alternarsi di gioia e dolore. Sì che il riso non dimentica mai del tutto il pianto che gli è vicino. Tutto nel mondo è burla, sì, ma una burla che dà a pensare, che, nel ridere, cela la riflessione del meditare. Questa concezione, nuova nella vita artistica di Verdi, fece vibrare nuove corde e ne venne fuori un miracolo di stile. Perchè *Falstaff* non ha precedenti, comincia da sè.

L'elemento comico

L'ELEMENTO COMICO

DI ANDREA DELLA CORTE

PER aver forse riconosciuto qualche merito ai miei studi su molte opere così dette comiche del Settecento e sul *Falstaff* di Verdi, il direttore della *Scala* mi invita a collaborare a questo fascicolo con qualche pagina appunto sul comico in Verdi. Ripensare a forti opere e ai connessi problemi d'arte è gradito e utile, poichè la sensibilità e il ragionamento nuovamente s'esercitano e tentano più certe conclusioni. Le quali, in questo caso, vogliono sia sopra tutto trattato, meglio di quanto finora è avvenuto, il concetto cui bisognerà poi riferire il giudizio critico, si tratti di Verdi o di altro musicista: e cioè che s'intenda per comico nel campo della musica. È un quesito che può ormai ottenere, grazie all'estetica spiritualistica, una soddisfacente risposta.

Dichiarando così l'orientamento del discorso, si precisa che l'attività fantastica, cui si volgono la critica e la storia, sarà l'oggetto e la finalità della trattazione, lasciando da parte i metodi e gli accertamenti della psicologia e della fisiopsicologia, e le considerazioni della pratica utilità. L'apparente difficoltà della critica nel riconoscere e precisare quanto sia di comico in un'opera d'arte deriva, oltre che dal procedere con l'analisi propriamente psicologica, che non è estetica, dall'ammettere la legittimità della categoria estetica del comico, legittimità che, severamente provata, appare fallace. Lo studio, l'impressione, la valutazione, devono essere condotti con un metodo, che, schivo di pregiudizi, miri a scoprire la qualità artistica dell'opera, il cui carattere, accento, tono, sarà lieto o triste, comico o tragico, e denominabile appunto con uno dei tanti aggettivi utili alla comunicazione del pensiero per mezzo del linguaggio, senza peraltro conferire a tali aggettivi valore di predicati.

Occorre dunque sradicare molti pregiudizi: che l'opera seria (tragedia) sia più nobile della comica (commedia), o viceversa, mentre entrambe son drammi, sorti nello spirito artistico e formati con non diversi requisiti, sicchè la critica procede in ogni caso con le medesime esigenze; che l'opera comica abbia lo scopo pratico di svagare, divertire, esilarare, sollazzare (e chi assegna più alla tragedia quello di far piangere, di moralizzare, istruire ?); che taluni elencabili moduli di composizione decidano sicuramente dell'« effetto » comico (si hanno formole specifiche per rappresentare il dolore, lo strazio ?); che le così dette varietà o sottospecie del comico (eroicomico, tragicomico, semiserio, farsa, operetta, eccetera), meritino speciali indulgenze e attenuanti; che il comico sia da giudicare proprio come or ora si contestava, perchè alla tragedia non accade d'esser parimenti distinta, l'argomento e la condotta non consentendo altrettante deviazioni; che il comico sia estraneo alla musica, che questa ne sia impotente (mentre qualsiasi sentimento lirico è cantabile, ed esprimibile da ogni arte); che non si debba riconoscere comicità in una musica, perchè tale riconoscimento è soggettivo, come se anche la tragedia non destasse soggettive impressioni; che l'« oggetto comico » abbia in sè una determinata capacità, e non lo spirito creatore lo stampi tale, e il travaglio interpretativo non l'intenda tale; che specialmente in alcune sottospecie del comico si riscontrino inverosimiglianze inammissibili, come se tutta l'arte non sia il vero non vero; che fra il comico e il tragico non sia alcuna analogia o vicinanza, mentre nella vita e nell'arte le contiguità, gli svolgimenti sentimentali constano di innumerevoli sfumature celeri o lentissime...

E quanti pregiudizi, che, spesso interferendosi e combinandosi, armeggiano non solo nelle menti dei superficiali e impreparati osservatori e ascoltatori, e ne provocano giudizi erronei, ma anche nei trattati di coltissimi scienziati! (Nella rapida filza or ora citata s'intravvedono

taluni pensieri di Bergson e altri degli empiristi inglesi...). In verità gli errori di giudizio son cagionati il più delle volte dall'accoglimento di risultanze tecniche, le quali, essendo facili a ritenere, più dei pensieri filosofici, ottengono largo credito e successo. Non sarà perciò superflua una almeno brevissima rassegna di teorie sull'argomento, avvertendo che assai più numerose son quelle, primarie o derivate, di tendenza scientifica e materialistica.

Segnalo e tralascio la folta bibliografia raccolta da Richard Hohenemser (*Ueber Komik und Humor in der Musik*, nell'*Jahrbuch der Musikbibliotek Peters*, 1917), commentante scrittori dal principio dell'Ottocento, Stein, Ebelin, Volket, Schütze, Zeising, Lipps, Penkert, R. Hofman, von Hartmann. Alcuni principî dello stesso Hohenemser vogliono invece menzione e talvolta confutazione.

Con evidente incertezza egli si domandava se le « così dette categorie estetiche o modificazioni del bello », il tragico, il comico, eccetera, siano riscontrabili in tutte le arti o soltanto in qualcuna. Il tragico, per esempio, ha un posto nella musica? E, citando la *Tragische Ouverture* di Brahms e la *Symphonia tragica* di Draeseke, intendeva la tragicità, diremmo, materiale, quella dell'argomento e degli « effetti ». Ma da un poema « tragico » nessuna persona sensibile all'arte attende brividi, incubi, ossessioni, e da una sinfonia intitolata « tragica » nessuno si aspetta l'orrendo turbamento che il terremoto o un omicidio provocano. Raccomandato poi di non scambiare nella musica vocale l'efficacia comica delle parole con quella dei suoni, terminava con le seguenti asserzioni: «La musica costituisce l'ambiente fondamentale, mentre il comico e l'umoristico risultano dal testo verbale; il comico deriva dal contrasto della musica col testo; testo e musica possono essere deliberatamente sfigurati a scopo parodistico; l'imitazione a scopo comico è più facile nella vocalità che nella strumentalità; un ritardo o un anticipo delle parole sullo svolgimento d'una frase musicale può favorire il comico o l'umoristico ».

L'esortazione a non attribuire alla musica l'efficacia comica delle parole, e per comicità intendiamo quante sfumature del non-tragico possono venire nella fantasia di un artista, sembra opportuna; in realtà, scopre una viziosa comprensione dei rapporti dell'espressione verbale con la musicale, e non è affatto specifica. Innanzi tutto l'Hohenemser non sente che nell'opera felice il musicista fa sue le parole, e le colora del proprio sentimento; sicchè soltanto nei casi infelici si nota di qua la parte verbale e di là quella musicale. Inoltre l'esortazione non è da volgere soltanto alla musica comica; anche nell'ascoltare in un'opera seria fosche, minacciose, funebri parole si deve notare se la congiunta musica le adegui o resti indifferente, o meglio, se l'espressione musicale rinnovi il comune significato di quelle parole con un particolare sentimento tragico. Neppure accettabile è la formolazione di leggi su empiriche osservazioni. Se ad alcuni musicisti è riuscito in uno o più casi di generare il comico (e bisogna dire una determinata comicità), opponendo alla convenzionale significazione di talune parole una formola (ritmica, melodica, armonistica, strumentale) usualmente usata in diverso senso, non è detto che quella tal formola cagioni costantemente gli stessi effetti. Innanzi tutto si tratterebbe di schemi, di moduli; poi, ciò che è riuscito una volta, nell'arte, non si ripete.

La tesi che Eduard von Hartmann discusse nella *Philosophie des Schönen*, 1887, fu respinta da Paul Moos (*Die Philosophie der Musik*, 1922). L'Hartmann negava alla musica la facoltà comica; l'ammetteva soltanto come riverbero, in un ambiente comico; è sempre ambiguo considerarne la dipendenza; tuttavia è innegabile che vi siano musiche comiche, le quali ci fanno ridere quanto ogni altra comicità. La musica, che è aconcettuale, molto più della poesia, resta lontana dal comico, e lontana anche più della pittura e della plastica. Il Moos giudicò errate le asserzioni hartmanniane sulla possibilità di riflesso ambientale e di espressione diretta, nei generi del tragico, del comico e dell'umoristico.

Per conto nostro, amiamo e rispettiamo tanto la musica, e tanto la intendiamo diversamente, da non negare al musicista la possibilità di esprimere liricamente uno qualsiasi degli stati d'animo che si sogliono denominare comici, e da non incomodare l'arte per procurarci una risata, che tante ingegnosità non artistiche possono facilmente provocare. Si noti inoltre l'errato punto di veduta dell'Hartmann nell'assegnare alla musica una aconcettualità maggiore di quella poetica. È l'antica celebrazione, e menomazione, della musica come l'arte fra tutte la più metafisica, astratta, irreale, sublime, non potendo recar concetti e dimostrarli. Ma neppur la poesia è concettuale, filosofica, ragionante, dimostrativa, benchè proceda logicamente, con quella logica mentale e grammaticale, senza la quale noi uomini non c'intendiamo. Le parole si tramutano tutte in immagini poetiche, proprio come di immagini son portatrici le combinazioni sonore, anch'esse logicamente organate. Perciò non è da negare alla musica la possibilità espressiva del comico, più o meno abbondantemente riconosciuta ad altre arti.

Roberto Schumann, che vagheggiava di scrivere un opuscolo sull'*Humor in der Musik*, si limitò a discorrere brevemente del comico (*Gesammelte Schriften*, Breitkopf und Härtel, 1914, 1 vol.), quando, 1833, lo Stein espose alcuni pensieri sullo stesso argomento. La maggior parte, diceva, delle persone poco colte sente nella musica strumentale soltanto dolore o gioia, o anche, ciò che sta nel mezzo, malinconia, ma non le sfumature dell'uno o dell'altro sentimento, la collera o il pentimento, l'agiatezza o il benessere. Scorgeva effetti comici in alcuni passi di sinfonie di Beethoven (ne ometto per brevità la citazione), e uno di essi gli faceva venire in mente la leggendaria persona scenica di Falstaff. Ricordava anche punti di Haydn (pochi nell'« ideale » Mozart), di Weber e di Marschner, « il cui talento è incline al comico, più che al lirico ».

Per Schumann il comico musicale consisteva, tecnicamente, in certe risorse ritmiche o foniche, e, sentimentalmente, in un che di spassoso, in sfumature della gioia, che egli collegava a fantasiose evocazioni, ad arbitrarie scenette. Un più maturato studio avrebbe forse giovato all'acuto talento, alla sensibilità e all'esperienza di Schu-

mann; egli avrebbe potuto osservare in se medesimo le origini e i risultati di quel fantasticare affettuoso, brioso, e sempre velato, almeno un poco, di malinconia, che egli realizzò in bellissime pagine non tragiche, cioè comiche o umoristiche o capricciose o argute, alle quali la romantica atmosfera, da lui stesso promossa, conferiva tanta originalissima grazia.

Convinto della legittimità di distinguere nel campo del bello varie categorie estetiche, Eugen Schmitz (*Musikästetik*, 1925), nominava innanzi tutte quelle del leggiadro e del grazioso, alle quali contrasta, diceva, quella del sublime, che in molti casi si cangia in tragico e si impersona in colui che soffre; la categoria del comico è agli antipodi del tragico. E il comico sembrava anche a lui, come al Bergson, risultare dall'inattesa apparizione di cosa piccola, nulla, insignificante, allorchè se ne attende una grande. Da tale contrasto deriverebbero tre diverse specie di comico: l'oggettivo, il soggettivo e l'ingenuo, delle quali soltanto la prima potrebbe avverarsi nella musica, perchè è tale da esprimere il mondo sentimentale, mentre le altre sono concettuali. E come s'avvererebbe il comico nella pura musica? Nel contrasto della consuetudine (attesa) d'un timbro o d'un ritmo, d'una melodia o d'un'armonia, con l'inusitata (inattesa) udizione di altri elementi. Per esempio citava l'impensato intervento di legni, specialmente del fagotto, o degli ottoni con sordina, perfino del pizzicato delle corde, lo *Scherzo* della *Patetica* di Ciaicowsky, il *Vivace* del *Quartetto* in fa magg. (op. 135) e lo *Scherzo* di quello nella stessa tonalità (op. 59) di Beethoven, lo *Scherzo* della *Nona Sinfonia* di Bruckner, e altri casi.

« Ultima ed estrinseca modificazione del bello » lo Schmitz stimava la categoria del brutto, negazione di vita. « Anche il brutto ha il suo posto nell'arte, specialmente come droga (*Würze*) o caricatura (*Folie*) del bello ». Ma non finiva qui l'elenco delle categorie. Una « sottospecie del brutto è il triviale, che va acquistando una deprecabile importanza ». Esempio: il procedimento chitarreggiante, povero di ritmi e di modulazioni, che accompagna « tanti motivi di danze e di marce ». Ma, guarda, è lo stesso procedimento armonistico e strumentale di tanti bellissimi pezzi di Bellini o di Verdi, che non si saprebbe sostituire senza annullare la perfezione dell'organismo sonoro ed espressivo. Una sottospecie del brutto concorre dunque alla bellezza?

Nell'*Angewandte Musikästetik* (1926) Hans Mersmann pare incredulo, se non delle categorie del tragico, del comico, del sublime e del brutto, almeno della imprescindibile necessità di ricorrervi, nel trattare di musica e di estetica. « Non si tratta di valutare, ma di limitare alcune zone ». Ma i limiti del tragico e del comico non sono esattamente determinabili! Il Mersmann giustamente replica all'Hohenemser e al Bergson: non sempre il comico sorge dal contrasto di ciò che è atteso con ciò che avviene. Ma anch'egli ripete distinzioni inutili, e sostiene che il testo verbale è l'elemento fondamentale del comico. Troppa sommarietà: quante volte un argomento, un libretto, che si direbbe comico, in una qualsiasi sfumatura, patetica o scherzosa, non riesce a favorire una bella opera musicale, e neanche a improntarla di quelle sfumature? Il Mersmann aggiunge: « Se il componimento è strumentale, il comico può consistere nella disposizione degli elementi, ritmo, dinamica, o nella divergenza, per esempio, fra lentezza e movimento, fra agilità e timbro (nel fagotto) ». E questa elementare, fenomenica, disposizione sarebbe la sostanza del comico. V'è poi l'evoluzione, cioè lo svolgimento del pezzo, il collegamento delle parti, e tutto ciò prescinderebbe dalle parole del testo, per cercare nella musica la *vis comica*. In che consiste infine il comico soggettivo? « Assai difficile il dirlo; nell'arte, come nella vita, appare, dispare. La musica strumentale ne è piena. Nel mezzo di una seriissima composizione tematica e contrappuntistica fa capolino un sorriso, ed è già sparito: per diritte vie, sugli elementi stratificati, dalla periferia si torna al centro, alla musica... ».

E veramente alla musica, in quanto arte, bisogna tornare, e da essa partire, e non mai allontanarsene, per cercare in essa soltanto, e non altrove, l'energia espressiva.

Da questa minuscola scelta di notevoli teorizzamenti si ricava che la possibilità del comico nella musica è stata considerata specialmente nella materia e nelle forme, nelle reazioni psichiche e fisiologiche, nella funzione mnemonica e nelle convenzioni, o, come dichiarò il seguitissimo Bergson in una postilla al suo *Rire*, nei « *procédés de fabrication du comique* ». Tali ricerche non offrono alcun aiuto all'estetica, alla critica, alla storia. Una desolata conclusione dello stesso Francese lo conferma: ... « *le caractère équivoque du comique... n'appartient ni tout à fait à l'art, ni tout à fait à la vie* ». Dall'equivoco ci si può liberare, come avvertii, scacciando i pregiudizi retorici, lasciando alle scienze le loro indagini sulla natura della realtà, mirando ai principî e alla finalità dell'arte, quindi riconducendo, caso per caso, qualsiasi presunta opera comica, di qualsiasi forma e comunque classificata, al concetto dell'arte. Si accerterà così quel che massimamente importa: se quell'opera, così detta comica, rechi un'espressione di lirici sentimenti. Così procedendo, dramma per dramma, personaggio per personaggio, tutto vagliando, sentimenti e concorso di tecniche, esperienze e novità, distingueremo l'energia e la debolezza, l'altezza e la mediocrità, la « fabbrica » e l'ispirazione, il sorriso e la risata, e, com'è necessario, non trepideremo nel negare a centinaia di applaudite « opere comiche », come ad altrettante « opere serie », intiero o parziale, il valore dell'arte.

Chi sia di ciò convinto (e molto lo convincerà la meditazione delle tante argomentazioni del Croce, sparse nell'*Estetica*, nella *Poesia*, e addensate nel saggio *Di un caso di antimetodica costruzione dottrinale: La teoria del comico*, nella *Critica*, 1934, 3.), facilmente concluderà sul riconoscimento e sulla valutazione del carattere comico anche nell'operistica di Verdi.

Nel *Finto Stanislao* (*Un giorno di regno*), « melodramma giocoso », difetta la fantasia creatrice delle musicali persone sceniche, o serie, trepidanti della sorte, innamorati e innamorate angustiati, o comiche, infingitori, balordi. Una loro possibile distinzione è soltanto esteriore, materialistica, formalistica, convenzionale, ricalcata sulle for-

mole tecniche di Sette e Ottocentisti. In tale distinzione il giovane Verdi fu avvedutissimo; le parti, per così dire, non risultano mai scambiate. Cosa modesta nel patetico, nell'eroicomico, nell'ameno.

Nella *Forza del destino* si suole classificare comico Fra Melitone, « baritono brillante ». Il Piave aveva proposto, con la situazione scenica, con la contrastante vicinanza del Guardiano, con i predicozzi e con i giuochi di parole, un tratteggio caricaturale. Il Melitone di Verdi ha diverso carattere. È umoristico attraverso l'enfasi sciatta e l'impazienza superficiale, è rozzo ed elementare. Amaro. Tecnicamente consta di maniere normali, di effetti già catalogati nel repertorio comico, escluso qualsiasi risalto ai giuochetti di parole; ma l'efficacia scenica è certa. Un suo pregio è di inserirsi nella tragedia, convenientemente, adeguatamente, con semplice crudezza.

La moltitudine degli accenti non-tragici, quindi comici, è presente nel *Falstaff*. V'è l'eroicomico nel protagonista, il grottesco nei servi, il tragicomico in Ford, l'arguzia nelle Comari, il patetico negli innamorati, e mai distingui la parola dalla musica, l'azione dalla poesia, la tecnica dall'espressione, la pratica dalla necessità. (Mi permetto, per brevità, rinviare alle mie *Più belle opere di Verdi*, Milano, 1946). Il dramma artistico dei più sostanziosi personaggi, fortemente intuìto, è liricamente espresso in una emotiva commedia, tutta arte e tutta concretezza.

Chi insiste nella retorica dovrà dire che stavolta il « comico » è anche il « sublime ».

L'alto traguardo

L'ALTO TRAGUARDO

DI MASSIMO MILA

CI vorrebbe un volume per illustrare quale fenomeno straordinario di maturazione, spirituale e tecnica, avvenga in Verdi durante la lunga pausa di raccoglimento che precede ognuna delle ultime due opere. Maturazione, e non trasformazione, perchè — come si suol rilevare nei casi delle grandi conversioni, — tipica quella dell'Innominato nei *Promessi Sposi* — il vecchio Adamo resta pur sempre lì, presente nell'uomo nuovo, e se ne riconoscono i tratti agevolmente, se pure con segno mutato, con altro significato ed altra espressione. A ben guardare, i casi in cui si articola la vicenda del *Falstaff* sono ancora affini a quelli consueti del melodramma verdiano e fanno perno su quella passione che è la molla di quasi tutte le loro trame: la gelosia. Soltanto che qui essa è vista sotto l'angolo di una favolosa saggezza senile, che tutti i casi della vita avvolge in una serena comprensione: come se il vario spettacolo degli affanni umani fosse visto non dall'interno, con partecipazione appassionata, ma da un'altezza immensa, o con un cannocchiale rovesciato, sì che la stessa piccolezza dei protagonisti produce un effetto comico. « Tutto nel mondo è burla... ». Ed allora hai, invece della matta gelosia d'Otello, il monologo delle corna, questo microcosmo comico della drammaturgia verdiana. L'ampiezza del campo di visuale permette di cogliere nell'operato dei personaggi relazioni e ragioni riposte ch'essi stessi ignorano: i fili segreti onde son tirati questi burattini tanto orgogliosi del loro libero arbitrio. L'umorismo, pieno di compassione intenerita e bonaria, sta appunto nella possibilità di stabilire le proporzioni tra l'egocentrica gesticolazione dei piccoli uomini e l'impassibile, inconturbata armonia del Tutto, dove i loro smisurati affanni, le tragedie e le catastrofi non si percepiscono che come il palpito regolare e sommesso della vita.

A questa maturazione interiore corrisponde, parallela, la maturazione dell'artista, e pure per questa, ad esaurirne lo studio, ci vorrebbe un altro libro. Ma solo per comodità, o forse più esattamente, per nostra incapacità, questo ci si configura come un doppio lavoro, che offra una possibilità di scelta: o indagare la maturazione interiore dell'uomo soprattutto nella concezione drammatica, prescindendo dagli aspetti lessicali della scrittura musicale e appoggiandosi a documenti, lettere, riferimenti biografici; oppure studiare nelle note degli spartiti le vie per cui avvenne quella trasformazione del linguaggio verdiano che, già prima in germe, si manifesta interamente nelle ultime due opere, favorita dal lungo distacco cronologico che le separa l'una dall'altra e che separa entrambe dall'*Aida*. Ma solo apparentemente si tratta di due distinti discorsi: in realtà, i due fenomeni — maturazione interiore dell'uomo e trasformazione del linguaggio musicale — sono una cosa sola, sono il diritto e il rovescio d'un medesimo tessuto, e *omne ferret punctum* quel critico che ciò riuscisse a far sentire, e pur distinguendo, non separasse i due aspetti, ma parlando dell'uno riuscisse nello stesso tempo a sempre alludere all'altro, e le trasformazioni del linguaggio implicitamente motivasse con le esperienze di vita fruttuosamente immagazzinate dal gran vecchio nella stratificazione temporale dell'anima sua, e d'altra parte questo fenomeno psichico della « durata », per cui la coscienza dell'uomo si edifica conservando l'una nell'altra le esperienze accumulate, sapesse leggere nella successiva modificazione dei termini musicali.

Invece la critica verdiana tende a biforcarsi in due specializzazioni — la biografia e l'esegesi — copiosissima la prima e alquanto sparuta la seconda. Utile sempre la prima, perfino quando sembri smarrirsi dietro a quisquilie aneddotiche sfioranti il pettegolezzo, poichè tutto giova alla conoscenza d'un uomo. Ma votata ad un'utilità eternamente sussidiaria, per una sua tendenza costituzionale a chiudersi in se stessa, che le preclude la possibilità di piene conclusioni critiche. L'indagine bio-

grafica tende a insabbiarsi e farsi scopo a se stessa, sì che ad essa è problematico il trapasso all'intendimento dell'arte. Al contrario la via inversa, quella dell'analisi critica, è insidiata dal pericolo di una totale inutilità, ove pretenda d'isolarsi nell'astrattezza della grammatica musicale; ma se, muovendo dal *primum*, cioè dall'opera d'arte, va verso la ricognizione dell'uomo, della personalità artistica, allora, pur andando incontro a difficoltà assai maggiori che quelle della pura e semplice biografia, si apre però a possibilità di riuscita completa. Essa può, almeno teoricamente, annettersi i risultati del lavoro biografico e assimilarli nella propria indagine; invece la biografia non trova il modo di uscire da se stessa e di diventare critica, utilizzando il bagaglio delle proprie cognizioni per giungere alla comprensione dell'arte. Con metafora alpinistica si potrebbe dire che chi muove dall'opera d'arte verso il riconoscimento della personalità dell'artista, marcia in discesa, e su quel salto che s'incontra tra la creazione e la vita, tra l'arte e il carattere, può sempre stabilire una corda doppia; ma chi tiene il cammino opposto, va in salita, e su quel salto difficilmente ci passerà.

Scegliamo perciò il cammino in discesa per una breve ricognizione di un aspetto della forma musicale, in cui più visibilmente si compendia il doppio processo della maturazione verdiana, interna ed esterna, dell'uomo e del musicista, e precisamente il declamato melodico del *Falstaff*.

Avere rotto l'antica costruzione strofica della melodia che fermava, isolandoli, i momenti culminanti dell'espressione drammatica, e li fissava in arie, cabalette, duetti, concertati, elaborate ma statiche oasi di espansione lirica, e avere invece creato un mezzo di rivestimento melodico delle parole che non segue schemi prestabiliti ma si modella obbediente alla spinta del divenire drammatico, questa è in sostanza la novità essenziale dell'ultimo Verdi. Novità per modo di dire, che è piuttosto la conclusione d'un lungo sforzo artistico tenacemente perseguito, le cui premesse si manifestano già con evidenza abbagliante in alcune scene del *Rigoletto* e della *Traviata* e, in maniera più confusa, anche prima. Comunque, questa diversa fisionomia della melodia vocale è appunto la nota più appariscente con cui Verdi compendia il suo mezzo secolo d'esperienze teatrali e quella per cui egli scavalca la soglia dell'Ottocento, facendosi per la prima volta non solo realizzatore d'espressioni drammatiche infallibili entro l'ambito d'un gusto musicale interamente scontato, ma iniziatore di nuovi cammini artistici.

È un declamato di temperatura melodica continuamente instabile. La densità, la consistenza della melodia vi si possono ridurre anche a zero, cioè alla ripetizione d'una sola nota sillabicamente salmodiata. Così avviene, per esempio, nella chiusura del patto con cui i due seguaci di Falstaff vendono il loro padrone a messer Ford (« Io mi chiamo Bardolfo. — Io mi chiamo Pistola. — Siam d'accordo »); oppure nell'annuncio che Bardolfo reca a Falstaff della visita di Ford (« Padron, di là c'è un certo — Mastro Fontana — Che anela di conoscervi; — Offre una damigiana — Di Cipro per l'asciolvere — Di Vostra Signoria »). Sono i passi prosaici ed umili del testo, i soliti scogli dell'opera lirica, con le sue necessità — niente affatto liriche — di raffigurazione realistica e di spiegazione di eventi ed antefatti. Questo estremo attenuarsi della densità melodica in una salmodia rapidamente intonata costituisce un ulteriore sforzo verso la verità drammatica, in confronto alla convenzionale ipocrisia del recitativo. D'altra parte non è la rottura irrimediabile col canto, non è l'incauto ricorso al discorso parlato, di cui tanto volentieri si servono i moderni operisti. Anche in quelle rapide giaculatorie, quell'unica nota è però esattamente intonata: la parola vien cantata, sia pure su una sola nota, non *detta*. I ponti con la musica non sono rotti. Di lì è sempre possibile per la melodia riprendere immediatamente l'aire, gonfiarsi e spalancare le ali, alle minima sollecitazione lirica o drammatica del testo.

In questo continuo saliscendi della temperatura melodica sta la vita del declamato verdiano nel *Falstaff* e su di esso si polarizza l'attrezzatura musicale dell'opera, in quanto è pur esso che consente quell'irrobustimento e quella complessità del discorso orchestrale, che a molti pare la gran novità delle ultime due opere verdiane, stimolata — si ritiene per lo più — dall'esempio wagneriano. In realtà Verdi si ricollega col *Falstaff*, per inconsapevole intuizione, a quella tradizione di « strumentalità della commedia musicale », che il Torrefranca ha genialmente tracciato attraverso le tappe della *Buona figliola* e del *Barbiere di Siviglia*, « ultimo nostro capolavoro di musica strumentale ». (E già quell'impenitente amico del melodramma che fu Stendhal aveva notato con dispetto che la musica di Rossini « à chaque instant s'abaisse à n'être que de la musique de concert »). Ultimo capolavoro strumentale il *Barbiere*, se non ci fosse il *Falstaff*, dove rinasce, per uno di quei « fenomeni carsici che il corso dell'arte ci propone », quel senso dell'orchestra e della strumentalità che — è sempre il Torrefranca che scrive — « è il vero segreto del nostro teatro giocoso », la sua vita: « l'inesauribile fluire dell'orchestra, discreto o incitante, malioso o frenetico; e l'inserirsi avventuroso del canto in questo perpetuo fluire, come per un inganno felice, un curioso accidente, un equivoco stravagante ed una baruffa chiozzotta ».

Cercheremo più avanti brevemente di riconoscere da presso la composizione musicale di questo nutrito discorso degli strumenti. Soffermiamoci intanto sul declamato vocale per rilevare che Verdi s'è provvisto a questo modo — non certo per la prima volta nell'*Otello* e nel *Falstaff*, sì però per la prima volta in maniera sistematica e lungo l'intera durata d'un'opera — d'uno strumento duttilissimo di esplorazione psicologica del testo, capace di sottigliezze alle quali non poteva aspirare il sistema delle arie in forma chiusa. Esso possiede l'attitudine a secondare i minimi incisi del discorso, sempre con corrispondente giustificazione musicale, e può dar vita a brevissimi quadretti espressivi che colgono in due battute ogni più fuggevole suggerimento del testo, senza bisogno di sciorinarsi in ampie forme musicali. Qualche esempio. Quando Ford, sotto le spoglie del munifico signor Fontana, propone a Falstaff d'espugnar per lui la castità di Alice, e prende il discorso alla larga (« Sir John, m'infonde ardire — Un ben noto proverbio — Popolar: si suol dire — Che l'oro apre ogni porta, — Che l'oro vince tutto »), Falstaff riprende e perfeziona la sua metafora: « L'oro è un buon capitano — Che marcia avanti »,

AIDA

Ora la melodia del declamato, che nelle parole di Ford cercava se stessa, quasi esplorando, tastando le possibilità di esternare un pensiero difficile a dirsi, nella chiosa di Falstaff trova con sicurezza la via della tonica e in una sola battuta di terzine ben cadenzate raccoglie il suggerimento della metafora militaresca, abbozzando un quadretto di baldanza marziale.

Più avanti, quando Falstaff comunica a Ford: « Io son già molto innanzi; — (Non c'è ragion ch'io taccia — Con voi) fra una mezz'ora — Sarà nelle mie braccia », il declamato melodico fa sentire benissimo la parentesi (« Non c'è ragion ch'io taccia — Con voi ») che interrompe un attimo, confidenzialmente, il discorso principale. Come sarebbe stato possibile ottenere questa sensibile ombreggiatura musicale per mezzo dell'elaborata struttura melodica di un'aria, che organizza le proprie simmetrie per frasi di almeno quattro battute e impone quindi subito un interminabile sviluppo musicale d'ogni minimo spunto espressivo?

E la istrionica, scimmiesca molteplicità d'atteggiamenti attraverso cui passa, da una battuta all'altra, il declamato vocale del monologo dell'onore? Stupore, meraviglia altezzosa e disprezzo si succedono ad ognuna delle prime frasi:

Voi state ligi all'onor vostro, voi,
Cloache d'ignominia,
Quando non sempre noi
Possiam star ligi al nostro.

Su ogni parola cade la luce richiesta dalle norme di una tribunizia eloquenza oratoria; i due pronomi, « voi » e « noi », spiccano sugli alti e bassi della voce, fronteggiandosi al sommo della tessitura. Poi, dopo la concitata progressione ascendente delle parole

Io stesso, sì, io, io,

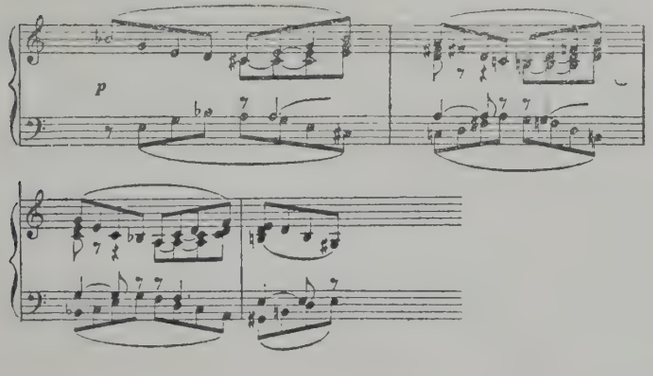
punteggiate da secchi accordi stizzosi, ecco fiorire la rotonda e untuosa melodia dell'ipocrisia, rimpolpata da una fratesca armonizzazione a guisa di corale:

Devo talor da un lato
Porre il timor di Dio.

E poco oltre, sulle parole

Usare stratagemmi ed equivoci,
Destreggiar, bordeggiar....

la linea musicale si avvolge in un intrico di tortuose contorsioni, come di chi si pieghi da tutte le parti per sfuggire a qualche obbligo spiacevole, e modula di battuta in battuta, quasi volesse sgusciar via dalla tonalità:



Poco prima del monologo dell'onore, quando Pistola ricusa « con dignità » di portare la lettera ad Alice (« Non sono un messer Pandarus »), Falstaff gli replica con una sola parola, che gli getta in faccia « con calma sprezzante ». Gli dice: « Saltimbanco ». Questa parola basta ad accendere un disegno strumentale di evidente icasticità:

Ancora un caso, lievissimo e squisito. Parte seconda del primo atto, al principio: le comari escono dagli usci di casa e s'incontrano per strada. Si salutano con quella superficialità un po' sbadata delle persone abituate a trovarsi tutti i giorni alla stessa ora, nelle stesse circostanze: « Alice... Meg... Buon dì, comare... Dio vi doni allegria ». Ma quando Quickly saluta Nannetta, ecco una lievissima sfumatura per sottolineare questo personaggio. Nannetta è la più giovane delle comari, è una bambina che si schiude appena alla vita, forse ammessa da pochissimo nella compagnia delle « grandi », e Quickly, che delle comari è la più vecchia e la più grossa, a vedersela vicina ha un moto di tenerezza e d'ammirazione affettuosa: « Botton di rosa! » la saluta, e le accarezza la guancia. Sensibilissimo alla situazione, il contenuto melodico del declamato s'ispessisce su quelle parole in una patetica cadenza di mi maggiore.

La cadenza tonale — cioè il punto sensibile dove il declamato si configura armonicamente e quasi prende coscienza di sé — è abitualmente lo stratagemma con cui Verdi nel *Falstaff* tira le somme e dalla dispersione, dalla prolungabile disponibilità del declamato discorsivo passa alla concretezza melodica addensando in un nodo espressivo i risultati e le conclusioni del dibattito verbale. Quella cadenza che un tempo — nelle opere giovanili e della prima maturità — egli aveva impiegato ingenuamente, senza pensarci, fino alla nausea, facendo urlare ai suoi tenori, soprani e bassi sempre quelle medesime clausole per chiudere un'aria, sempre quelle medesime formule per passare dalla dominante alla tonica, senza neppur sospettare — nella sua felice barbarie — che ci potesse essere un certo automatismo, una certa pigrizia di meccanica convenzionale in quel chiudere i più diversi salmi sempre nel medesimo « gloria », ora questa cadenza Verdi la spende con cauta avvedutezza, quasi ammiccando, a ragion veduta, sottolineando e calcando la voce, con l'aria di chi fa una citazione.

Quest'uso accentuato della cadenza ha per lo più carattere umoristico, simile alla funzione del distico finale nell'ottava comica, che dopo avere esposto le premesse d'una situazione nei sei versi a rima alternata, infine, nella rima baciata degli ultimi due suol racchiuderne la morale, e spesso con un guizzo comico, con un'allusione maliziosa.

Signor, sappiate ch'Astolfo l'inglese
Non ebbe di bellezze il simigliante;
Molto fu ricco, ma più fu cortese,
Leggiadro nel vestire e nel sembiante;

La forza sua non veggio assai palese,
Chè molte fiate cadde del ferrante:
Quel solea dir ch'egli era per sciagura,
E tornava a cader senza paura.

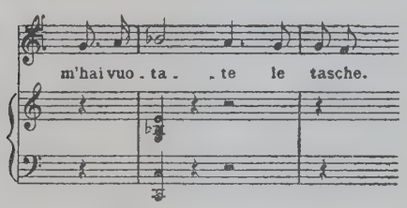
(Boiardo, *Orl. inn.*, I, 60)

Fin dalle prime battute dell'opera ci s'imbatte nell'uso della cadenza tonale in funzione comica, quando Falstaff interrompe le recriminazioni del Dr. Cajus

... Hai fiaccata
La mia giumenta baia,
Sforzata la mia casa,

con una placida e irriverente precisazione che, sebbene non conchiuda un periodo musicale, si panneggia burlescamente entro una cadenza di sol maggiore, sottolineata dal punto coronato iniziale:

Facile moltiplicare gli esempi. Poco oltre, la comica intensità espressiva di cui si carica la cadenza di fa maggiore alla conclusione dell'accusa mossa dal Dr. Cajus a Pistola:



E su un altro tipo abusatissimo di cadenza tonale Falstaff lo congeda:

Quando poi Falstaff, con un arioso florido e sbilenco si accinge a comunicare a Bardolfo e Pistola i suoi progetti erotico-finanziari:

... V'è noto
un tal qui del paese
che ha nome Ford?

la estravagante melodia comincia a puntar la prora verso la tonica appena Falstaff viene al sodo:

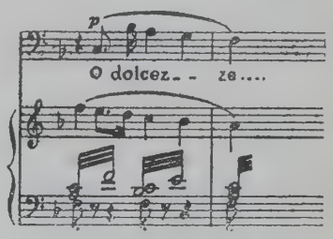
Sua moglie è bella,

ci si accosta di più quando Pistola rincara:

E tien lo scrigno,

per concludere in una sbracata cadenza tonale quando Falstaff, smammolandosi, conferma:

Per misurare il cammino percorso dalla consapevolezza stilistica verdiana basta indulgere alla reminiscenza che questa cadenza ci suggerisce, insieme al patetico intervallo di terza discendente, dalla dominante alla terza maggiore del tono, con cui Falstaff, poco oltre, sospira, *dolcissimo:* « O amor! » Quale ricordo di appassionata esaltazione amorosa ci rievoca questa disposizione tonale della melodia? Sembra quasi incredibile, ma le note parlano chiaro: è la disperazione sublime con cui Renato piange il tradimento di Amelia e rievoca la dolcezza dell'amore perduto. Ecco la stessa discesa di tre note — un semitono e due toni interi — sulla tonica, ed ecco lo stesso intervallo di terza discendente, dalla dominante alla terza maggiore del tono, sulla identica parola « amor ».

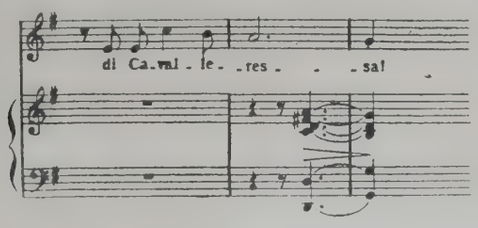


Più di trent'anni sono passati dall'una all'altra di queste due analoghe locuzioni melodiche, e la congiuntura drammatica del loro impiego chiarisce il fenomeno d'acquisita consapevolezza stilistica verificatosi frattanto nell'arte verdiana. Quello che per il baritono del *Ballo in maschera* era abbandono schietto al linguaggio della passione, nella cinica simulazione amorosa di Falstaff diventa scaltrezza e intenzionale sfruttamento d'un effetto espressivo che, per essere ormai abusatissimo e logoro, non potrebbe più essere speso dall'artista maturo come moneta sonante, ma riacquista dignità di stile come citazione comica.

Spigoliamo rapidamente ancora alcuni casi d'impiego caricaturale della cadenza di tonica. Alice annuncia alle comari che, se si acconciasse ad entrare nei propositi

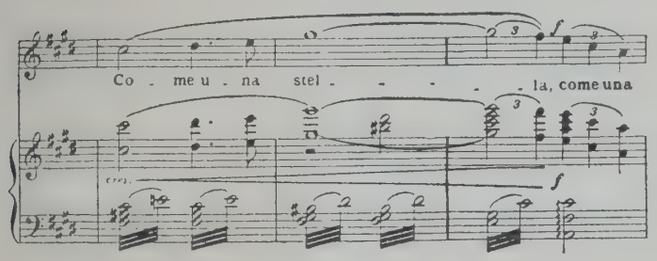
AIDA

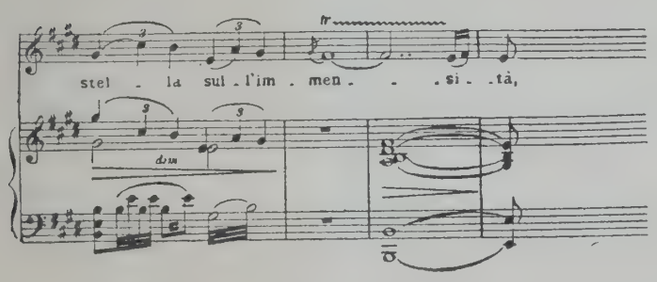
del diavolo, potrebbe venir promossa al grado, nientemeno,



Dove l'accentuazione della cadenza serve a creare la espressione di sussiego buffonesco e a fare intendere il poco conto in cui Alice tiene l'onore che le potrebbe toccare.

Gonfiata fino all'enfasi della corbellatura, con un comico trillo prolungato delle quattro voci sull'ultima nota prima della tonica, è la cadenza con cui Alice e tutte le comari riprendono la chiusa della lettera d'amore di Falstaff:





Anche qui il comico nasce dall'intensità dell'espressione smisuratamente caricata sopra una clausola melodica di ostentata banalità.

Analogo effetto si incontra ancora nella conclusione del discorso di Alice:

Fra le femmine quella è la più ria
Che fa la gatta morta.

O nella sua irriverente interruzione alle effusioni amorose di Falstaff:

T'amo! e non è mia la colpa...
Se tanta avete vulnerabil polpa.

E lo stesso valore allusivo è nell'accentuazione della cadenza chiesastica che chiude il duettino degli innamorati in mezzo allo scompiglio generale:

Il paravento sia benedetto!

Questo impiego della cadenza a guisa di citazione caricaturale rientra in una vera e propria categoria estetica, e cioè la parodia in senso largo. Se ne ha la riprova nella canzonetta che Falstaff intona scherzosamente, per compatire con garbata ironia d'uomo di mondo le pene amorose del signor Fontana:

L'amor, l'amor,
Che non ci dà mai tregue...

Qui la simulazione d'una canzonetta permette appunto l'impiego, scaltramente giustificato, delle più banali formule d'accompagnamento a chitarra. Ma l'elemento della parodia nel *Falstaff* non va inteso necessariamente ed esclusivamente in funzione comica, bensì come uso consapevole del linguaggio musicale, come acquistata coscienza dei riferimenti storici e stilistici che l'impiego di certe formule e di certi vocaboli sonori reca con sè. Nei 22 anni trascorsi tra l'*Aida* e il *Falstaff* è avvenuto tra l'altro questo, che Verdi si è fatto una cultura nella sua stessa arte e si è inserito coscientemente in un determinato punto della parabola storica percorsa dal linguaggio musicale. Quel linguaggio ch'egli un tempo aveva usato con un candore sprovveduto di primitivo, senza preoccuparsi di saper donde venisse, chi l'avesse fatto e tramandato fino a lui, come un ovvio strumento naturale di espressione, ora anche per lui si configura come un prodotto storico, come frutto d'una lunga civiltà su cui ognuno dei grandi spiriti del passato ha lasciato la sua impronta, come portato d'una tradizione delle cui ascendenze e ramificazioni Verdi ha riconosciuto in questi ultimi anni l'ampiezza insospettata.

Non sarebbe forse azzardato avanzare l'ipotesi che nella creazione del nuovo declamato melodico, così duttile alle esigenze drammatiche ed espressive del testo, Verdi avesse presente un modello augusto del quale non s'era gran che impacciato per l'addietro: il gregoriano. Potrebbero servire da spie nella ricognizione di questa progenitura certi accenni parodistici più palesemente scoperti, come il burlesco « Amen » salmodiato da Bardolfo e Pistola (e Falstaff li interrompe facendo uso d'un preciso termine tecnico: « Cessi l'*antifona;* la urlate in contrattempo »), o la scimmiottata unzione delle giaculatorie con cui, nell'ultima scena, le comari perseguitano il pancione smascherato: « Domine fallo casto! » (con relativa risposta ad antifona di Falstaff: « Ma salvagli l'addomine »). Casi di recitazione salmodica su una nota sola come quelli già ricordati (il patto stretto da Ford con Bardolfo e Pistola; Bardolfo che annuncia a Falstaff il signor Fontana) sono tipici del « tono di lezione » gregoriano, dove la voce ascende in breve dalla tonica alla dominante del modo, e lì si trattiene per tutta la durata della recitazione, ridiscendendo poi con le ultime sillabe al riposo della tonica, secondo le leggi naturali del parlare ordinario.

Nè la sottolineatura delle cadenze è il solo elemento musicale di cui nel *Falstaff* si sfruttino consapevolmente, a guisa di citazione, i riferimenti storici e stilistici. Un altro è, per esempio, la scrittura a guisa di corale, con la condotta rigorosa di tre o quattro voci reali, alla maniera tedesca. Anche questo espediente è usato con intenzione, quasi ammiccando furbescamente per richiamare l'attenzione sulle allusioni culturali e storiche in esso implicite. S'è già visto l'untuosa divozione con cui

Falstaff intona

Devo talor da un lato
Porre il timor di Dio,

mentre i bassi dell'orchestra inseriscono una parte reale con pretenziosa finzione contrappuntistica. Ma già insegnando a « quei rozzi artisti » di Bardolfo e Pistola la massima dell'arte: « Rubar con garbo e a tempo », Falstaff, montando in cattedra, avvolge per un momento la melodia nell'austero involucro di un'armonizzazione a quattro parti, a guisa di corale. Nelle parole con cui Falstaff rimprovera a Bardolfo il suo naso ardentissimo — « So che se andiam la notte... » — l'impettita armonizzazione a corale s'accompagna all'accenno d'un florido tempo di marcia.

Elemento musicale, quest'ultimo, che ritorna spesso a contrassegnare o la solidarietà canagliesca di Falstaff e dei suoi due compari, oppure il suo pavoneggiarsi per la propria prestanza fisica e per il proprio prestigio di cavaliere. Si veda, per esempio, con quali lievissimi tocchi l'orchestra costruisce un ritmo di marcia idealizzato e ridotto a pura essenzialità, intorno al discorso lusinghiero con cui Ford circuisce Falstaff (« Voi siete un gentiluomo — Prode, arguto, facondo; — Voi siete un uom di guerra, — Voi siete un uom di mondo »). Il « Va, vecchio John... », cauto accostamento del declamato alla rotondità ariosa della forma chiusa, pone appunto un sigillo non equivoco su questa funzione drammatica e caratterizzatrice del tempo di marcia, già ben manifesta in altri passi come lo spunto marziale alle parole: « Sul fianco baldo, sul gran torace... », o lo scoppio maestoso, da marcia trionfale, alle parole: « ... In quest'addome — C'è un migliaio di lingue — Che annunciano il mio nome ».

Corrispettivo all'attenuarsi della melodia nel declamato vocale è — come abbiam visto — il cosiddetto irrobustimento orchestrale, per cui si vaneggiò da molti d'influenza wagneriana, o per lo meno di particolare attenzione che Verdi avesse rivolto da ultimo alla concezione del *Wort-Ton Drama*. Se a proposito dell'*Otello* una simile considerazione non si può interamente escludere, per il *Falstaff*, invece, il nome di Wagner cade a sproposito. S'ha da parlare, invece, d'una specie di generale riconciliazione — e si può ben immaginare quanto cauta e contegnosa — di Verdi con l'intera arte musicale tedesca del periodo romantico. Non si commette un'irriverenza avanzando la supposizione che, finchè Verdi non sollevò la testa dal tremendo sforzo produttivo affrontato negli « anni di galera » 1842-1853, la sua conoscenza di Beethoven, di Schubert, di Schumann, di Mendelssohn, dovette essere minima, per non dire nulla. Non gliel'avevano certo fornita gli studi musicali condotti a Busseto, sulla scorta di metodi settecenteschi e sotto la guida di modesti organisti di provincia; nè si vede come poi, in mezzo alla fatica quotidiana del mestiere d'operista, eternamente indaffarato tra impresari, librettisti e cantanti, avrebbe avuto il tempo di completare la propria cultura musicale, in un paese come il nostro, per di più, che era ancora ermeticamente chiuso, ed ostile anche per motivi di risentimento nazionale, alla penetrazione della musica strumentale tedesca. Ciò potè avvenire soltanto più tardi, nella quiete operosa di Sant'Agata, quando, nell'agiatezza e nella distensione del successo definitivamente conquistato, sicuro di tenere ormai il coltello per il manico in quell'affannosa lotta per la notorietà che era la carriera teatrale nel secolo scorso, Verdi finalmente respirò e, liberato dal peso assillante di dovere produrre una, due opere all'anno per essere sempre presente dappertutto, per non lasciarsi dimenticare, magari per tagliare la strada ai concorrenti, potè cominciare a sollevar la testa e a guardarsi intorno. Gli fu allora certamente preziosa la vigile presenza di Giuseppina Strepponi, più colta di lui, e soprattutto più aggiornata, più cittadina e — come donna — più curiosa del nuovo e della moda. Erano gli anni in cui Verdi tuonava pubblicamente contro l'introduzione — l'invasione, diceva lui — della grande musica strumentale tedesca nel gusto e nella vita musicale italiana, ed esortava ad un utopistico ritorno alle glorie nazionali della polifonia palestriniana. « Torniamo all'antico e sarà un progresso! ».

Discerneranno i biografi in qual misura si mescolassero, entro quest'antistorica presa di posizione, da una parte un nodo di equivoci culturali, e d'altra parte anche un oscuro senso di autodifesa della tradizione musicale italiana per bocca del suo ultimo grande campione. Ma un gran buon lavoro farebbero anche quei biografi i quali ci sapessero dire con precisione quali musiche si trovassero di preferenza sul leggio del pianoforte dei coniugi Verdi nella villa di Sant'Agata durante gli anni delle pause, sempre più lunghe, tra un'opera e l'altra. La partitura del *Falstaff* dimostra eloquentemente che Verdi non parlava a vanvera e non combatteva un fantasma, ma quella scuola della musica strumentale tedesca a cui si sforzava di chiuder le porte (onde le velate polemiche con Boito e Faccio e gli altri amici della « Società del Quartetto »), egli la conosceva ora assai bene e l'aveva non soltanto studiata, ma fecondamente assimilata. Era il gran fatto musicale dell'epoca: e certamente Verdi lo prese di petto durante le soste della fatica creativa. Ad apertura di spartito ci s'imbatte in disegni musicali che sono insoliti nell'idioma del melodramma e si spiegano solo con un'approfondita e — direi, nonostante l'ostilità manifestata in pubblico — affettuosa familiarità con le *Sonate* e i *Quartetti* di Beethoven, con i *Lieder* di Schubert, con le raccolte pianistiche schumanniane, e in genere con la tanto osteggiata musica strumentale tedesca.

Mi sbaglio, o c'è un sottile sapore mozartiano nella ripetizione modulante di questa cellula strumentale

su cui si sviluppa, nella prima scena, il comico alterco fra Bardolfo e il Dr. Cajus?

E una battuta come quella su cui le comari si passano interdette e incuriosite le due lettere uguali ricevute da Meg e da Alice,

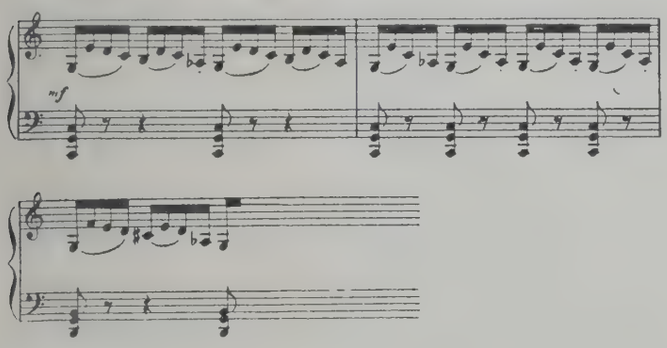
OTELLO

na b attuta simile, della più pura vena drammatico-narativa mozartiana, l'avrebbe mai potuta scrivere il Verdi dell'*Ernani* o del *Trovatore*, immerso fino agli occhi nelle convenzioni del nostro melodramma ottocentesco?

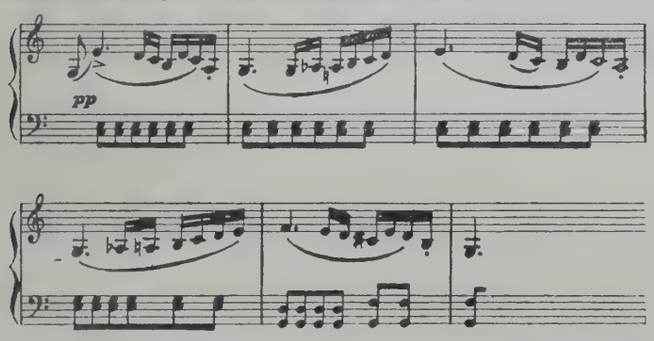
E da dove poteva esser piovuto fra i placidi e stereotipati accompagnamenti del melodramma un disegno strumentale così articolato come quello su cui Falstaff consegna al silenzioso paggetto le lettere che Bardolfo e Pistola si sono rifiutati di recapitare?

La vertiginosa ronda strumentale che chiude il primo quadro, quando Falstaff armato di scopa scaccia i due servi riottosi, presenta una curiosissima analogia con il tema, pur esso vertiginoso e ugualmente modulante per gradi ascendenti progressivi, di certa bizzarra *Polacca* della *Sonatina* in do maggiore di Weber per violino e pianoforte:

FALSTAFF - Atto I, finale prima parte.



WEBER - Sonatina per v. e pf. in do maggiore - Polacca.



E quale dilettante pianista non avverte un'eco di Sonata beethoveniana in questo disegno strumentale d'un « allegro agitato » che invece sta nel monologo dell'onore, e si assottiglia tosto rapidamente e svanisce nell'acuto, per secondare l'immagine comica dell'« aria che vola »?

Più evidente ancora il riferimento beethoveniano — e anche qui con l'impiego comico d'una formula che aveva in origine un valore drammatico — in questo disegno strumentale che accompagna la gioviale freddura di Falstaff: « Bene accolta sia — La fontana che spande — Un simile liquore! ».

Ugualmente, non c'è pianista che non riconosca un inequivocabile sapore schumanniano in questa battuta

che si trova poco oltre, nel dialogo del finto mastro Fontana con Falstaff, alle parole: « Sir John, se voi volete... ».

Innumerevoli casi si potrebbero citare, non con riferimento a questo o a quel passo di un determinato autore, ma come saggi di un modo di pensare musicale che non sarebbe stato concepibile senza una profonda esperienza assimilatrice del romanticismo musicale tedesco. Quel fenomeno di alimentazione sinfonica che la musica strumentale italiana del Sei e Settecento aveva conferito alla commedia giocosa da Piccinni a Rossini, si ripete ora con Verdi a spese, evidentemente, di quelle che erano in quel tempo le più grandi e incontestabili conquiste del linguaggio strumentale. Valga un solo esempio, dei più probanti. Sempre in quel primo quadro dell'opera, che è una prodigiosa miniera di novità della scrittura musicale, si osservi la ripresa tematica che avviene quando Falstaff, dopo aver descritto ai due accoliti le promettenti bellezze di Alice, passa a trattare della seconda massaia facoltosa da lui presa di mira, Meg. Com'è naturale, trattandosi di una ripetizione della situazione precedente, l'orchestra rievoca quell'arioso florido e sbilenco con cui Falstaff aveva prima chiesto ai compari: « V'è noto — Un tal qui del paese — Che ha nome Ford? ». Lo rievoca in note leggerissimamente picchiettate a due a due, quasi per sottolineare col raddoppio la simmetrica iterazione della congiuntura drammatica. Ma l'arioso non va più a sfociare nella parodistica contraffazione della cadenza appassionata del *Ballo in maschera*, bensì si veda con quale sapienza armonica questa volta si apre il cammino verso la tonica:

Una modulazione di tale ingegnosità non l'avrebbe potuta scrivere — Rossini a parte — nessun operista italiano del primo Ottocento, Verdi compreso; un passo simile non si scrive se non spalleggiati da tutta una tradizione di approfondito gusto armonico che è, in questo caso, quella della musica strumentale nel romanticismo tedesco.

Per non parlare di casi in cui Verdi addirittura anticipa in maniera sbalorditiva certi sviluppi — ancor di là da venire — di quella medesima tradizione. Chissà quale misterioso presagio d'una straussiana galanteria viennese — da *Cavaliere della Rosa* — può avergli suggerito l'eleganza maliziosa di questa introduzione strumentale allo stratagemma escogitato da Alice per accalappiare l'interessato corteggiatore nella sua stessa rete:

Ma a quale conclusione si vuol giungere con questa moltiplicazione di prove della conquista che Verdi aveva fatto, negli anni maturi, di quella musica strumentale tedesca da lui tanto tenacemente osteggiata come antagonista della tradizione italiana? Non mancheranno magari i bigotti della religione verdiana e i tutori fanatici della purezza razziale in seno alla nostra tradizione musicale, per scandalizzarsi di questa enumerazione, quasi fosse un irriverente tentativo di contestare l'originalità artistica delle ultime creazioni verdiane.

Nulla di simile è nei nostri propositi. La conclusione a cui si vuole arrivare è invece semplicemente questa: che Verdi anticipò, per effetto di pura genialità individuale, la grande mossa strategica a cui fu poi costretta, poco più tardi, l'intera musica italiana, se volle sfuggire al pericolo di una *impasse* mortale, fatalmente congegnata dalla storia, dopo che s'erano spente le ultime fiammate del Risorgimento. Anticipò, cioè, l'allineamento della nostra musica sulle posizioni avanzate che la formidabile spinta del romanticismo tedesco — da Haydn a Brahms — aveva costituito alla coscienza musicale europea.

Il tentativo di Martucci e compagni, ripreso poi con maggior successo dalla generazione dei musicisti del 1880 — Pizzetti, Casella, Malipiero, ecc. — Verdi l'aveva già riuscito per conto suo, senza sbandieramenti teorici, ma per effetto di quella maturazione interiore che, nella seconda metà della sua carriera, come nutrì d'approfondite esperienze umane la robustezza della sua concezione drammatica, fino a permettergli di misurarsi da pari a pari con il sommo ideale drammaturgico shakespeariano, così affinò ed aggiornò il suo linguaggio musicale, consentendogli di condurre a termine per conto suo quella grande operazione storica che fu il riscatto della musica italiana dal ristagno nel provincialismo e il suo inserimento entro la circolazione della cultura europea.

Chiediamo per un'ultima volta alle citazioni la conferma filologica di tale affermazione. Abbiamo colto finora nella partitura del *Falstaff* tanti echi d'un grande passato musicale d'oltr'Alpe. Ecco ora un altro presagio, ma non così casuale e sorprendente come quello straussiano poc'anzi ricordato, bensì un presagio che ha valore preciso di germe e di radice d'una discendenza storicamente accertata:

In questa cellula comica che accompagna a più riprese, nella seconda parte del second'atto, gli ultimi preparativi delle comari per la gran burla da giocare al panciuto spasimante, è racchiuso *in nuce* tutto un aspetto inconfondibile dell'arte di Alfredo Casella, cioè di uno dei più tenaci e meritevoli artefici di quella tale operazione storica che valse a sbloccare la musica italiana contemporanea da una situazione storica senza uscite, nella quale essa avrebbe rischiato di esaurirsi per inanizione nella vana nostalgia di glorie appartenenti a un passato ormai irrevocabile.

Gl'interpreti

GLI INTERPRETI

DI EUGENIO GARA

NEI primi mesi del '71, mentre Verdi era affaccendato con i rappresentanti del Kedivè d'Egitto per trovare gl'interpreti destinati alla nascente *Aida*, l'allora ministro dell'Istruzione Cesare Correnti gli procurò un diversivo piuttosto sgradito: la presidenza di una commissione incaricata di elaborare la riforma degli studi musicali nei Conservatorî. Queste cose a lui piacevano pochissimo, gli parevano dei perditempi, ma non potendo opporre un netto rifiuto — anche perchè intermediario tra il ministro e il compositore era stato un caro amico di Verdi, l'avvocato Giuseppe Piroli — finì per accettare. I commissari si riunirono a Firenze e il 20 marzo firmarono il nuovo regolamento che probabilmente, come Verdi aveva previsto, lasciò le cose al punto di prima.

Questo in pratica, perchè la pratica dipende dagli uomini e non dalle norme scritte, ma per quel che riguarda i concetti generali da tener presenti negli studi, anche stavolta le idee del Maestro erano di una chiarezza cristallina. Noi le conosciamo in sintesi, attraverso le lettere al Piroli, e basta soffermarsi, ad esempio, su questa terapia verdiana del cantante, per capire immediatamente tutto il complesso dei suoi rapporti con gli esecutori delle sue opere. Ecco qua. « Pel *Cantante* vorrei: estesa conoscenza della musica; esercizi sull'emissione della voce, studi lunghissimi di solfeggio come in passato, esercizi di voce e parola con pronunzia chiara e perfetta. Poi, senza che un maestro di perfezionamento gli insegnasse le affettazioni del canto, vorrei che il giovine forte in musica e colla gola esercitata e pieghevole cantasse guidato solo dal proprio sentimento. Non sarebbe un canto di scuola, ma d'ispirazione. L'artista sarebbe un'individualità: sarebbe *lui* o, meglio ancora, sarebbe nel melodramma il personaggio che dovrebbe rappresentare ».

Preciso. La chiave della vocalità verdiana è tutta qui. Mentre Rossini non nasconde mai un certo rimpianto per le perdute meraviglie dei virtuosi settecentisti, Verdi cerca il cantante nuovo capace di nuove espressioni. Ha sentito la Malibran, ma preferisce la Patti. Un giorno, nel '58, gli parlano dei successi parigini della Penco, una delle sue interpreti più fedeli e felici, altra volta, ed egli scrive subito quel che ne pensa all'amico Escudier: « Non sarà certamente il successo della Penco che farà risorgere il Teatro Italiano. La Penco ha delle qualità ed è bella; ma non è più la donna di cinque anni fa, all'epoca del *Trovatore*. Allora vi era sentimento, fuoco, abbandono; ora vorrebbe cantare come si cantava 30 anni indietro, ed io vorrei che ella potesse cantare come si canterà da qui a 30 anni ». Paradosso che coglie stupendamente la vita effimera dell'interpretazione, il suo bisogno d'attualità e, se mai, il suo ritmo anticipato.

Rivoluzionario dunque? Spiace far posto alle parole grosse, ma tant'è, qualche volta bisogna accettarle. E del resto sarebbe difficile giudicare diversamente uno che nel '48 — anno di rivoluzioni appunto — scrive al librettista Cammarano, a Napoli, parole di questo genere: « So che state concertando il *Macbeth*, e siccome è una opera a cui m'interesso più che alle altre, così permettete che ve ne dica alcune parole. Si è data alla Tadolini la parte di Lady Macbeth, ed io resto sorpreso come ella abbia accondisceso a fare questa parte. Voi sapete quanta stima ho della Tadolini, ed ella stessa lo sa; ma nell'interesse comune io credo necessario farvi alcune riflessioni. La Tadolini ha troppo grandi qualità per fare quella parte! Vi parrà questo un assurdo, forse. La Tadolini ha una figura bella e buona, e io vorrei Lady Macbeth brutta e cattiva. La Tadolini canta alla perfezione; ed io vorrei che Lady non cantasse. La Tadolini ha una voce stupenda, chiara, limpida, potente; ed io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico; la voce di Lady vorrei che avesse del diabolico ». In altre pa-

role, prima le intime ragioni del dramma e poi tutto il resto. Il fossato che divide la riva ormai un poco spoglia del canto fiorito dal duro sasso da cui erompe il muscoloso linguaggio verdiano, è qui chiaramente descritto. Ne conosciamo i contorni e i confini. Verdi non trascura occasione per precisarne meglio le caratteristiche. Batte e ribatte su quel tasto — l'espressione, il rilievo psicologico del personaggio prima d'ogni altra cosa — senza mai stancarsi. Il suo amico Italo Pizzi ci raccontò di una giovane signora che, desiderando ardentemente cantare in un'opera di Verdi, si era fatta raccomandare all'autore da un maestro di musica piemontese, e Verdi « alla enumerazione d'ogni singolo merito di essa, domandava insistendo: Altro? altro?, e finalmente, non sapendo l'intercessore aggiunger più nulla, chiuse la sequela delle domande con questa: E nel cantare, ha passione drammatica? ».

Messa la cosa in questi termini, portata cioè sul piano di un romanticismo integrale la funzione del cantante, si spiega facilmente l'accusa di « Attila delle voci » mossa a Verdi dai sacerdoti grandi e piccoli del Bel Canto. La decadenza della pura scuola e la ricerca dell'effetto attraverso l'esplosione vocale e il grido sarebbero da imputarsi a lui. Ma è vero, questo? O meglio: è tutto vero? E come si spiegano, allora, le suppliche di Verdi ai cantanti affinchè non oltrepassino le frontiere della verità musicale che di tutte è forse la verità più sacra? Al baritono francese Leone Giraldoni, primo interprete del *Simon Boccanegra*, scriveva nel '57: « Que les artistes, les femmes comme les hommes, chantent et ne crient pas! Qu'il réflechissent à ceci: que déclamer ne signifie pas hurler! Si l'on ne trouve pas trop de vocalises dans ma musique, on ne doit pas en profiter pour s'arracher les cheveux, s'agiter et crier comme des possédés ». E prima ancora di ciò, nel '47, al baritono Felice Varesi, protagonista del *Macbeth* a Firenze: « Tutto questo duetto dovrà essere detto sottovoce, ma con voce cupa da incutere terrore... Io ti raccomando di far risaltare molto le idee poetiche seguenti, che sono estremamente belle: *Ah!, questa mano! — Non potrebbe l'oceano queste mani a me lavar!* L'ultimo tempo va prestissimo, sottovoce, e sul finire dovrà appena sentirsi la parola *Lady* detta quasi fuori di sè, trasognato ».

Sottovoce, piano, sottovoce. I critici tipo lo Scudo della *Revue des Deux Mondes* che fanno carico a Verdi di sforzare le gole in ogni caso, d'incoraggiare gli « abbaioni » a scapito dei veri cantanti, sono serviti. E così quelli che vedono l'enfasi dov'è la potenza, che non sanno distinguere un effetto grossolano da una sprezzatura maestra. C'è qualcosa anche per loro in queste lettere: « Ora non manca che l'ultima scena, la quale consiste per te in un adagio quieto, cantabile, e in una morte brevissima, ma non sarà una di quelle morti solite, sdolcinate eccetera. Tu capisci bene che Macbeth non deve morire come muoiono Edgardo e simili. Insomma, bada alle parole e al soggetto: io non cerco altro ».

Molti anni dopo Wagner scriverà al suo amico Fischer, direttore dei cori al teatro di Dresda: « Io feci dei cantanti uomini così differenti dal consueto, che non solo sorpresero il pubblico con la novità della loro interpretazione, ma spesso mi accontentarono pienamente ».

L'avesse scritto Verdi, anche questo, non ci sarebbe virgola da mutare.

*

Infatti. In mezzo secolo e più, il tempo che intercorre tra l'*Oberto* e il *Falstaff*, egli avrà tra i pensieri maggiori proprio questo: fare dei suoi cantanti uomini « molto diversi dal consueto ». Alla vigilia del '40, quando arriva Verdi con la prima di quelle opere « rovinavoci », la pleiade gloriosa degl'interpreti rossiniani e belliniani non manda più che qualche pallido raggio. C'è dunque poco da rovinare tra i grandissimi. Morta la Malibran, finiti o alla fine le Pasta i Rubini i Donzelli, saranno i cantanti del tempo di Donizetti — la Grisi, Tamburini, Moriani eccetera — a correre qualche rischio. Ma nell'insieme c'è già un'aria di rinnovamento, e Verdi, appena avrà quel tanto d'autorità che permette al compositore di puntare i piedi di fronte all'onnipotente impresario, lascerà da parte i divi per rivolgersi di preferenza a esecutori ancora giovani e in qualche caso non definitivamente laureati. Come vedremo in questa rapida rassegna dei suoi più significanti rivelatori.

Il nome della Strepponi — che nel '39, al momento dell'*Oberto*, aveva ventiquattro anni, due meno di Verdi — è subito associato a quello di lui, perchè fu appunto Giuseppina a raccomandare l'opera del giovane compositore all'impresario della Scala Bartolomeo Merelli. Lei e il baritono Giorgio Ronconi, per essere giusti. (Testimonianza felice, sia detto per incidenza, del fervore e della preparazione musicale di molti cantanti di quel tempo: capaci di leggersi uno spartito e, una volta persuasi, di sostenerne le ragioni di fronte ai reggitori dei teatri). Questi due avrebbero dovuto interpretarla, se fosse andata in scena in primavera, come si sperava, ma un'indisposizione del tenore Moriani mandò all'aria ogni cosa, e nell'autunno la compagnia era cambiata. La cantarono perciò la Raineri, il basso Marini suo marito, la Shaw e il tenore Salvi. Dei quattro, il solo veramente celebre era il bergamasco Marini, al quale Verdi dirà nel novembre del '41: « Inter nos, si potrebbe scrivere uno spartito con te per protagonista? È inutile ch'io faccia con te le congratulazioni; quando si ricevono le lodi dei molti, la lode di uno solo è indifferente ». Quell'opera fu poi veramente scritta, ma parecchio più tardi, nel '46: e fu l'*Attila*, che i veneziani portarono alle stelle, festeggiando col compositore l'interprete insigne. Nell'*Oberto* naturalmente il successo dell'artista ebbe proporzioni minori; fu tuttavia considerevole. Cantante di cartello era pure il tenore Lorenzo Salvi che, sempre con la Raineri-Marini, partecipò l'anno seguente anche alla disgraziata prima di *Un giorno di regno*. A proposito della quale, il cronista del *Figaro* assicura che qualche esecutore ebbe nel naufragio la sua parte di responsabilità: la primadonna, ad esempio, cantò decisamente di malavoglia, come il baritono Ferlotti mostrò di trovarsi a disagio in un'opera buffa. Chi ebbe invece un successo tutto personale fu una ragazza di diciannove anni, Luigia Abbadia, figlia del compositore genovese Natale Abbadia. Soprano di limpida voce e di rara musicalità (suonava anche il violino), la Abbadia percorse poi una brillantissima carriera e fu tra le Elvire più apprezzate nel trionfante *Ernani*.

Ma un complesso decisamente superiore fu quello che

il Merelli mise a disposizione di Verdi per il *Nabucco*, nel marzo del '42. A cominciare dal protagonista, quel Giorgio Ronconi che i donizettiani già ammiravano da tempo. Nato a Milano da famiglia veneta, figlio di un tenore di grido, il Ronconi s'era affermato giovanissimo. Al momento del *Nabucco* aveva trentadue anni. Nel suo resoconto della serata, Felice Romani scrive che questo baritono è « sempre l'attore più vero e il cantante più finito che ora ci è dato d'intendere ». Esagerazioni? Pare di no. Per rifare un Ronconi — diceva un vecchio abbonato della Scala all'impresario e musicologo Gino Monaldi — si dovrebbero fondere insieme tre dei maggiori baritoni viventi senza forse riuscire a ricostruirlo. « La sua voce, la più poderosa dopo quella di Cartagenova, era d'una malleabilità straordinaria. Egli poteva ridurla a suo talento alle più sottili gradazioni del suono e distenderla, con un falsetto meraviglioso, sino al *la* naturale acuto ». Il suo contributo al primo grande successo verdiano è dunque incontestabile. E altrettanto si può dire per il basso francese Dérivis che Verdi volle poi l'anno dopo nei *Lombardi*, in una parte forse ancora più impegnativa. Come Zaccaria del *Nabucco*, specie al momento della preghiera, raccolse consensi unanimi. Fu questo, anzi, uno dei punti culminanti della serata.

Ma la Strepponi allora? Per lei il Romani non spende una sola parola. Nè si può pensare a dimenticanza, trattandosi di una parte come quella di Abigaille e di una cantante che nella *Lucia*, nei *Puritani*, nell'*Elisir* era già stata apprezzatissima alla Scala. D'altra parte, qualche riserva s'affaccia qua e là anche in altri giudizi in complesso favorevoli. Non è certo la nitida soavità del suo canto che si può discutere, e meno ancora il suo fervore, la sua acutezza d'interprete. Ma quel passare, di colpo o quasi, dal genere leggero al drammatico più intenso dovette costarle un grave e, tutto sommato, avvertibile sforzo. Tant'è vero che si ammalò immediatamente. Come risulta da un brutto certificato dei medici Moro, Vandoni e Ciceri in cui è detto, nientemeno, che « la signora Giuseppina Strepponi è affetta di certa flogosi laringo-tracheale, che la conduce all'etisia se subito non cessa d'esercire la sua professione ». Per non danneggiare il giovane autore — e tutti sappiamo quale compenso gliene venne più tardi — l'infelice primadonna rimase coraggiosamente sulla breccia (« Mi sono trascinata sino al termine delle recite »: sua lettera all'impresario Lanari del 23 marzo '42); ma si può dire quasi con certezza che proprio col *Nabucco* cominciò la sua parabola discendente. Così, la piccola, gentile lodigiana, figlia del compositore Feliciano Strepponi, educata alla musica a Trieste prima, poi al Conservatorio di Milano, non ebbe una carriera molto lunga. Ma il valore della sua collaborazione, quando Verdi la chiamò presso di sè, non fu per questo meno grande. La Strepponi ha una pagina sua, la più luminosa di tutte, nel quadro dei cantanti verdiani. Giustizia vuole, però, che sia almeno ricordata la seconda Abigaille, quella De Giuli-Borsi, che divenne in certo modo la titolare di sì focoso e tremendo personaggio, fino a quando non se ne impadronirono altri — e forse più autentici — soprani drammatici come la Cruvelli e la Lotti.

Ma la prima cantante tipicamente verdiana, cioè in tutto vicina al suo modo di sentire e di esprimersi, fu senza dubbio la Frezzolini, chiamata a interpretare il personaggio di Giselda nei *Lombardi*. Anche lei era una figlia d'arte. Il padre, buffo tra i più ammirati del tempo, soprattutto quale Dulcamara nell'*Elisir*, le aveva dato un'educazione musicale eccellente, sicchè a venticinque anni — quanti ne aveva al momento dei *Lombardi* — l'Erminia era una primadonna completa. Quello che i maestri e i familiari naturalmente non le potevano dare, ossia quel « diavolo in corpo » che per Verdi era il primo requisito di un interprete del melodramma romantico, essa lo aveva per fortuna dentro di sè. (Per fortuna d'arte, intendiamo: nella vita probabilmente le nocque, come attestano le leggendarie ma documentatissime scenate col marito, il tenore Poggi). Verdi se ne rese subito conto e la volle ancora come protagonista della *Giovanna d'Arco*, nel '45, sempre alla Scala. Tra l'altro era una bellissima donna. Il Panofka, uno dei più grandi maestri di canto dell'Ottocento, ci descrive « la delicata espressione del suo volto, lo splendore dei suoi occhi e la grazia dei suoi gesti ». « Ella soggioga », dice, « col suo grande sentimento drammatico, rapisce con la soavità poetica del suo canto, affascina con la squisita dolcezza del timbro della sua vera voce di soprano, potente, flessibile e simpatica ». Non solo, ma lo stesso Panofka aggiunge che nè lei, nè i tenori Mario e Fraschini si affaticarono mai nel cantare la musica di Verdi. E perchè? « Non è che questi tre artisti fossero esseri privilegiati dalla natura: no, la ragione è molto semplice ed è che essi sapevano cantare... Sventuratamente i giovani artisti d'oggi [un oggi del 1866] preferiscono slanciarsi, dopo sei mesi di studio, nella carriera teatrale e credono che basti solo una bella e forte voce per cantare le opere drammatiche di Verdi. In ciò sta l'errore! In ciò il peccato ». Anche la Frezzolini tuttavia non ebbe una lunga carriera. In un articolo del '50 — quando Erminia non aveva che trentadue anni — l'acuto P. A. Fiorentino trovava già « sa voix de *medium* un peu voilée et fatiguée ». Essa volle sempre vivere « avec excès », per dirla con Balzac, e i risultati non si fecero attendere. Aveva guadagnato milioni — una diecina di quelli d'allora, si disse — e morì povera, nell'84.

Al suo fianco, in quella prima dei *Lombardi*, figurò degnamente il tenore piemontese Carlo Guasco che Verdi chiamò anche l'anno dopo a Venezia, per il varo dell'*Ernani*. Qui, disgraziatamente, tanto il tenore quanto la soprano (la tedesca Sofia Löwe, di splendidi mezzi ma capricciosa e disordinata come poche) avrebbero compromesso l'esito della serata se la musica non si fosse rivelata più forte d'ogni avversità. Il baritono Superchi e il basso Selva infatti si fecero onore, ma per testimonianza di Emanuele Muzio, allievo unico e prediletto di Verdi, l'*Ernani* fu dato « con Guasco senza voce e con una raucedine che spaventava, e colla Löwe che non ha mai stonato tanto come ieri sera ».

Il che dimostra che anche allora, nel cosidetto secolo d'oro, ai compositori le tribolazioni non mancavano. A Verdi meno che ad altri. E questo, non tanto perchè molti insigni rappresentanti della vecchia guardia non c'erano più, ma anche e soprattutto perchè il suo stile particolare imponeva adattamenti e risoluzioni vocali che molti esecutori non erano in grado di affrontare.

Le cose, comunque, andarono molto meglio di lì a pochi mesi con *I due Foscari* all'Argentina di Roma. Merito della Barbieri-Nini e specialmente del basso-ba-

ritono Achille de Bassini, un giovane milanese che nell'ambiente lirico chiamavano « il secondo Ronconi ». Abbiamo sott'occhio un ditirambo della *Gazzetta musicale* che merita d'essere riportato, non foss'altro come riferimento di stile giornalistico in tempi di febbre a quaranta: « Ogni gloria maggiore al buon De Bassini! Evviva! Evviva! Verdi ha indovinato De Bassini, De Bassini ha indovinato Verdi, e tutti e due si son fusi in un'anima sola. De Bassini diventa nell'ultima scena colossale per voce, passione, intelligenza ». Ritroveremo questo cantante alle prime del *Corsaro* e della *Luisa Miller*, perchè Vedi difficilmente perdeva d'occhio uno dei suoi, quando ne valeva la pena. Poco espansivo a parole, la sua gratitudine si esprimeva coi fatti.

Così accadde con un altro baritono, il romano Filippo Colini, che dopo la bella prova scaligera della *Giovanna d'Arco* fu richiamato da Verdi per la *Battaglia di Legnano* — varata a Roma nel '49 — e poi ancora a Trieste, nel '50, per l'infelice prima dello *Stiffelio*. E altrettanto può dirsi per il Coletti, Filippo anche lui, anche lui baritono e romano di Anagni. Verdi lo ebbe con sè al San Carlo di Napoli nel '45, al momento dell'*Alzira* (un'opera di cui egli dirà molto più tardi, parlandone con la contessa Negroni Prati: « *L'Alzira?* Quella è proprio brutta! ») ed ebbe modo di giudicarlo. Fatto sta che non solo lo rivolle a Londra nel '47 per i *Masnadieri*, ma quando pensava al *Re Lear*, il Coletti era uno degl'interpreti più vagheggiati.

Nel periodo dell'ascesa verdiana, questo fu in certo senso il momento dei baritoni. Cosa che non può sorprendere perchè il baritono (o mezzo tenore, come il Panofka vorrebbe che lo si chiamasse, bilanciando così il mezzo soprano) è stato appunto messo in valore da Verdi in due direzioni: sotto l'aspetto artistico, per la posizione dominante, spesso di protagonista, che esso ha nel suo melodramma; e tecnicamente per ragioni di tessitura, per quell'ascesa verso i nevai del pentagramma che sempre più negli spartiti verdiani tende a distinguere il baritono dal basso. Prima di Verdi — e dell'ultimo Donizetti — i cantanti della chiave di *fa* erano considerati tutti bassi, con la sola distinzione tra « basso cantante » (l'effettivo baritono) e « basso profondo ». Con Verdi, a un certo punto ciò non è più possibile: quella voce intermedia, con inflessioni e ardite puntature tenorili, ha bisogno di una parola che definisca meglio la cosa, una parola che la musica francese del resto ha già adottata fin dall'altro secolo ma che in Italia fatica ad ambientarsi: baritono.

Francia e baritoni. Curiosa coincidenza, i due artisti che forse più di tutti si avvicinarono, lui vivente, all'ideale verdiano, furono proprio Varesi e Maurel: nato a Calais il primo, a Marsiglia il secondo, ed entrambi baritoni. Ciò che conferma, tra l'altro, l'importanza del contributo delle voci straniere alle glorie del melodramma, anche nei nostri tempi di maggior splendore. Non è esatto che tutto fosse italiano, allora, sulla scena dell'opera. Italiana era la scuola, di solito, e la base viva del repertorio, sicchè anche i forestieri venivano qui, specie a Milano, come in una grande cattedrale della musica, dove tutti avevano diritto d'asilo. Ma se si vuol restare nella verità, bisogna riconoscere che il gran fiume canoro dell'Ottocento fu arricchito da affluenti d'origini lontane e d'importanza grandissima. (Quanti i soprani di ceppo tedesco, magari mascherati con nomi nostri come le Cruvelli e le Fricci?).

*

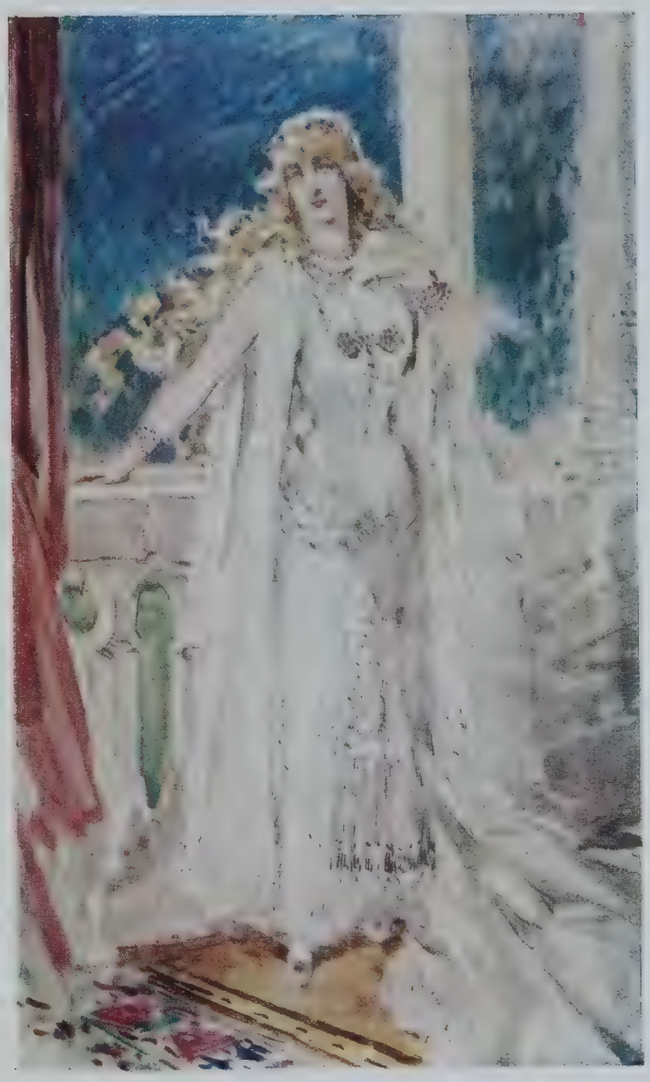
A dargli il baritono Felice Varesi per il *Macbeth*, nel marzo del '47, alla Pergola di Firenze, fu l'impresario Lanari, ma la designazione era venuta proprio da lui: « Varesi è il solo artista attuale in Italia che possa fare la parte che medito, e per il suo genere di canto, e per il suo sentire, e per la sua stessa figura. Tutti gli altri artisti, anche i migliori, non potrebbero farmi quella parte come io vorrei ». Le prove tuttavia furono durissime. Mai, prima d'allora, il compositore era stato così esigente. Il duetto del primo atto — ce lo racconta Lady Macbeth, cioè la Barbieri-Nini — era stato provato qualcosa come centocinquanta volte: per ottenere, diceva il Maestro, che tutto quel « Fatal mia donna un murmure » eccetera fosse più *discorso* che *cantato*. Bene, alla prova generale, « Verdi, fatto cenno a me e al Varesi ci chiamò dietro le quinte: disse che per fargli piacere andassimo con lui nella sala del *foyer* per fare un'altra prova al pianoforte di quel maledettissimo duo. " Maestro ", diss'io atterrita, " siamo già in costume scozzese, come si fa? ". " Vi metterete un mantello ". Il Varesi, stufo della singolare richiesta, si provò ad alzare un po' la voce dicendo: " Ma l'abbiamo provata centocinquanta volte, perdio! ". " Non dirai così tra mezz'ora: saranno centocinquantuna ". Bisognò per forza obbedire al tiranno ».

Il quale tiranno aveva visto giusto, se poi quel duetto, eseguito a quel modo, ebbe un successo immenso. A Firenze lo vollero risentire due e una sera perfino tre volte. A Padova, nell'agosto successivo, furono battuti tutti i primati del bis con cinque repliche in una stessa serata. (Come i cantanti resistessero a fatiche simili, rimarrà sempre un mistero).

Questa Marianna Barbieri, fiorentina, era un « drammatico d'agilità » quale la storia del teatro lirico non ne conta che pochissimi, ma di una bruttezza proverbiale. Ne fa fede una spiritosa battuta della Strepponi al Lanari: « Ho sentito annunciata la Barbieri con l'aggiunta di Barbieri-Nini. S'ella ha trovato marito, non può disperare più nessuna di trovarlo ».

Quasi per contrasto, nello stesso anno, a Londra, Verdi ebbe per i *Masnadieri* una cantatrice affascinante, di cui anche Giovanni Cristiano Andersen fu pazzamente innamorato: Jenny Lind. Bellezza a parte, sembra che il prestigioso « usignolo svedese », il cui mirabile trillo è passato alla storia, non si trovasse a suo agio nel mordente e qua e là tumultuoso gioco della vocalità verdiana. Meglio, molto meglio anzi, vi si adattò un napoletano d'origine francese, Luigi Lablache, forse il più celebre basso d'ogni tempo e d'ogni paese. Anche a Lablache, sebbene tutt'altro che giovane, pensava il Maestro nei suoi tormentati progetti del *Re Lear*.

Tutto bene, ma e i tenori? Fino a questo momento — s'è visto — non sempre in questo settore le cose erano andate lisce. Fanatismo aveva destato alla Scala, nell'*Attila*, il Moriani, l'uomo di cui Liszt aveva scritto molti anni prima: « Son admirable voix, la plus absolument belle que j'ai jamais entedue, suffit à ses succès », ma che viceversa s'era maturato e fatto artista, tanto che lo



OTELLO

chiamavano « il tenore della bella morte », per il suo impressionante ultimo atto della *Lucia*. Fiorentino, condiscepolo del Giusti all'ateneo di Pisa, nel '41 s'era visto aggredire in rima dal vecchio compagno di scuola. Al poeta, l'idea che Napoleone Moriani guadagnasse tanti quattrini e lui così pochi non andava assolutamente giù. Ed ecco l'ode *Per un reuma d'un cantante* dove al « tisico Orfeo » non sono risparmiati i più pungenti raffronti:

Dell'ugola il tesoro e dei registri
di noi stuccati gli sbadigli appaga:
torni Dante, tre paoli; a te la paga
di sei ministri.

Costui, dunque, insieme con la forlivese Eugenia Tadolini, rese nell'*Attila* un ottimo servizio a Verdi. « Essi cantarono », per dichiarazione del Muzio, « come nessuno può cantare ». Ma fu un momento, anche perchè il Moriani, non più giovane nemmeno lui, prediligeva il vecchio repertorio. Invece il vero tenore in certo senso tutto suo, per il quale non solo il compositore ma anche l'uomo Verdi avrà una stima e un'amicizia inalterabili, è Gaetano Fraschini, il cui nome è legato alle prime della *Battaglia di Legnano*, dello *Stiffelio* e del *Ballo in maschera:* per tacere delle infinite recite di *Trovatore* e *Forza del destino*, per esempio, che il Fraschini portò trionfalmente un po' dappertutto. Nato a Pavia nel 1816, egli aveva studiato prima lettere e quindi medicina, ma la scoperta della sua voce, deliziosa di timbro, ricca di squillo e di suggestivi accenti lo condusse sulla via per lui tutta dorata del teatro.

Un altro tenore di grido, in quel primo periodo di attività, Verdi lo ebbe a Parigi, quando all'Opéra diedero un rifacimento dei *Lombardi* intitolato *Jérusalem*. La vecchia parte di Oronte era infatti interpretata da Gilberto Duprez, cioè dal riconosciuto inventore del *do* di petto. Prima di Duprez, anche i più famosi tenori drammatici — il rossiniano Nozzari, il belliniano Donzelli — emettevano di testa gli estremi acuti sopra le righe. (Pareva già un miracolo il *si* bemolle di petto del grande Rubini). Ma la sera del 17 aprile 1837, che è che non è, alla ripresa parigina del *Guglielmo Tell*, ecco questo Duprez che spara la nota famosa. Rivoluzione. Persino Berlioz ne è folgorato: « Le coeur me battait à coups redoutables dans la poitrine ». È la morte definitiva del falsetto, incomincia una nuova pagina della storia del canto.

Ora, come tutti sanno, nella produzione di Verdi il *do* in sè e per sè non ha nessuna importanza, visto che anche quello della « pira » fu invenzione, discutibile, del tenore Baucardé. Ma indubbiamente, in senso generale, il ripudio dei suoni di testa ha il suo peso nello spirito del canto verdiano. Nell'arco che va da Fraschini a Tamagno (intendiamo negli spartiti che i suoi tenori portarono al trionfo) non c'è davvero posto per il falsetto.

*

Se per la *Luisa Miller* — nel '49, al San Carlo di Napoli — aveva avuto un tenore di bella fama, il romano Settimio Malvezzi, nel *Rigoletto*, a Venezia, due anni dopo, ci fu la consacrazione definitiva di quel Raffaele Mirate che per molti riguardi può considerarsi come un lontano predecessore di Caruso. Anche il Duca di Mantova di Mirate, infatti, era più ardito che svenevole, più conquistatore che sospiroso, un franco libertino, insomma, e non un ganimede salottiero. Anche Mirate, dalla calda voce voluminosa, era napoletano e, proprio come Caruso, portò in America, a New York, a Boston la voce dell'Italia.

Stavano al suo fianco, in quella prima memorabile, il baritono Varesi — già largamente citato a proposito del *Macbeth* — e Teresa Brambilla. Che cosa fosse Varesi come Rigoletto, ci dice il Monaldi che lo sentì vecchio e sfiatato molti anni dopo, a Milano. Aveva ormai dato tutto di sè, era esausto di forze e di voce, e tuttavia riusciva a provocare « scatti d'entusiasmo di cui oggi non si ha più l'idea », e nella scena con Gilda, al terzo atto, raggiungeva « un effetto terrorizzante di cui molti hanno tentato e tentano invano l'imitazione ». Quanto a Gilda, cioè alla Brambilla, Verdi aveva avuto qualche difficoltà ad accettarla, ma i risultati superarono poi le previsioni. Il *Rigoletto* ebbe del resto, quasi subito, altri interpreti altrettanto validi e magari più raffinati. Tali, ad esempio, il tenore Graziani e specialmente il Mario, dall'aristocratico, inimitabile fraseggio; e così il baritono Giovanni Corsi, che secondo l'editore Ricordi « in questa parte non teme confronti e parmi che abbia reso la tua creazione quale tu l'hai sentita e concetta ».

Degl'interpreti del *Trovatore*, alla prima di Roma, nel gennaio del '53, Verdi fu soddisfatto, per dichiarazione sua, soltanto a metà. Le trattative con l'impresario Jacovacci per la compagnia erano state laboriose. Il Maestro avrebbe voluto la De Giuli e di nuovo Mirate o Fraschini come protagonista. Era poi preoccupatissimo per la parte di Azucena, e non aveva torto — perchè venuta a mancare la desiderata Gabussi — si andò in scena con la Goggi che risultò piuttosto debole; e così il baritono Guicciardi che era il Conte di Luna. Viceversa la napoletana-genovese Rosina Penco stabilì mirabilmente, una volta per tutte, la tradizione della Leonora verdiana. Per quel che riguarda infine gli squilli ormai storici del tenore fiorentino Carlo Baucardé, che dirne? Successo immediato a parte, la presenza di questo cantante ha pesato sul destino dell'opera. Parve a lui, infatti, che l'onesto *la* segnato dall'autore nel momento cruciale della « pira » fosse troppo poco per un tenore di cartello, ed ecco saltar fuori il famoso *do*. Verdi questa volta non si oppose, non protestò e l'arbitrio divenne legge. Sicchè siamo arrivati a questo, per effetto di quell'invenzione: che un Manrico che sotto la cotta d'arme non nasconda la nota fatale è considerato dal pubblico poco meno che un traditore. Conseguenza delle conseguenze, un balordo sillogismo felicemente annotato da Andrea della Corte: « Il *do* è il più bel momento della pira, la pira è il più bel momento dell'opera, dunque il *do* è il più bel momento del *Trovatore* ». Tutto sommato, un cattivo servizio.

Ma pessimo addirittura glielo fecero di lì a due mesi, a Venezia, con la *Traviata*. Se Verdi, cauto sempre e in questo caso generoso, si accontenta di un interrogativo (« ...fiasco. La colpa è mia o dei cantanti? ») i critici sono più espliciti. La *Gazzetta*, ad esempio, parla proprio di cattiva esecuzione che non permise di comprendere il vero spirito della nuova opera. Il Maestro voleva

a Penco o la Boccabadati o la Piccolomini, e gli dettero invece la Salvini-Donatelli (matrigna del celebre attore Tomaso Salvini, appunto), la quale cantava bene, con molta finezza, ma era di proporzioni mastodontiche, e nel secolo, anzi negli anni della « tisi elegante » nessun pubblico poteva accettarla. Assolutamente fuori dallo stile dell'opera, poi, il tenore Graziani e persino il fido Varesi. Era un nuovo mondo che si apriva nella favola del melodramma, e ambientarcisi subito, intenderne di colpo il linguaggio dovette essere difficile. Se mai cantanti vogliono essere almeno in parte scusati, questo è proprio il caso. Tanto più che la Spezia e la Piccolomini e dieci altre primedonne di squisito sentire s'incaricarono poi, a brevissima distanza, di portare la *Traviata* a contatto con i cuori di tutto il mondo.

*

Per *I Vespri siciliani*, a Parigi nel '55, ebbe naturalmente cantanti stranieri. E non tutti lo soddisfecero. Il tenore Gueymard, una celebrità, era troppo abituato a Meyerbeer per adattarsi facilmente alla tipica modulazione di Verdi. Magnifico fu invece il basso Obin; e anche la Cruvelli — una Crüwel di Vestfalia — donna « pazza », secondo Verdi, e che minacciò di far impazzire lui pure, ebbe un meritato successo. « Elle est belle, jeune, douée d'une voix magnifique qui peut braver impunément les plus grands périls », ha lasciato scritto di lei Paolo Scudo, critico della *Revue des Deus Mondes*. La sua « pazzia » era così riscattata ai lumi della ribalta.

Anche nella caduta della prima edizione del *Simon Boccanegra*, due anni dopo a Venezia, gli esecutori ebbero una parte di responsabilità. Specialmente il baritono Leone Giraldoni, altro francese, e il tenore piacentino Negrini. Erano tutt'e due cantanti di vasta rinomanza, ma andarono in scena indisposti (lo spartito è massiccio, aspra la tessitura) con le conseguenze che si possono immaginare. La sola a salvarsi, nel naufragio, fu la Bendazzi, che anni prima s'era fatta ammirare nel *Macbeth*.

Si direbbe che le difficoltà d'esecuzione col passare del tempo aumentino. Crisi di voci (e di scuola) o cresciute esigenze del compositore? Un po' l'una e parecchio l'altra cosa insieme. Divo più divo meno, Verdi si rende conto che i teatri italiani non *vedono* l'opera musicale nel suo complesso, ma piuttosto come una successione di arie e concertati da condurre in porto col minor danno e il maggior spicco possibile. Manca il senso leonardesco della « divina proportione » applicato al melodramma. Wagner sta facendo una rivoluzione, lassù. Ma anche qui un rinnovamento è necessario. E i conflitti tra Verdi e le direzioni dei teatri — specialmente la Scala e il San Carlo — saranno via via più frequenti.

Anche l'opera del '59, il *Ballo in maschera*, a Roma, risentì di quelle condizioni poco felici del nostro teatro lirico. Accanto a due interpreti d'alta statura come Fraschini e Giraldoni, furono scritturate tre cantatrici pochissimo adatte allo stile particolare dell'opera, e se questa ebbe un grande successo fu proprio per intima virtù della musica.

Con *La forza del destino*, a Pietroburgo nel '62, le cose andarono suppergiù nello stesso modo. Il reparto femminile — due francesi — fu il più debole, nonostante i meriti innegabili della Barbot. Ma anche il tenore romano Enrico Tamberlick, astro di prima grandezza, non trovò tutti concordi. Tamberlick era quello dell'*Otello* di Rossini, del *Guglielmo Tell*, l'uomo del *do* diesis acuto, il grande battistrada di Tamagno, ma forse non sentiva abbastanza le sprezzature romantiche del linguaggio verdiano. Un fatto è certo: che nelle successive esecuzioni in Italia fu ancora Fraschini a primeggiare nei panni di Don Alvaro, e — alla Scala nel '69 — il tenore Mario Tiberini, per il quale Verdi adopera un attributo che fino allora non gli era mai uscito dalla penna: « superbo ». Questo Tiberini, finito poi miseramente in manicomio, non era stato un prediletto della natura, eppure — scriveva il baritono Maurel — « aucun n'a su réaliser comme lui, dans les rôles tragiques, des effets aussi puissants avec des moyens aussi ordinaires ».

Una compagnia interamente francese, ancora una volta, ebbe a Parigi per la prima del *Don Carlos* all'Opéra, nel '67. E i contrasti e gli scoppi di collera del compositore non furono pochi. La soprano, ad esempio, quella Maria Sass che lassù era considerata una divinità intoccabile, Verdi trovò che del personaggio di Elisabetta aveva fatto semplicemente « una corista ». Ma venne poi, a Bologna, la famosa esecuzione diretta da Angelo Mariani, con grandissimi cantanti come la Stolz e Cotogni, e si vide allora quanto peso abbiano gl'interpreti — cioè i messaggeri del musicista — al teatro.

Teresa Stolz, boema di nascita e triestina per educazione musicale, aveva allora trentacinque anni. La sua splendida voce di soprano drammatico andava con rara eguaglianza di suoni dal *sol* sotto le righe al *do* diesis acuto e queste doti, ben disciplinate dal Mariani (il suo amico del cuore prima della comparsa di Verdi) ne avevano fatto un'interprete completa. Il suo nome resta legato, oltre che al *Don Carlos*, alla *Forza del destino*, alla *Messa da Requiem* e soprattutto all'*Aida*.

Dell'*Aida* non fu però la prima protagonista. L'opera, è noto, andò in scena al Cairo nel '71. Verdi non c'era, ma forse appunto per questo le sue preoccupazioni furono ancora maggiori, come dimostrano le fitte lettere ai dirigenti del teatro e al direttore d'orchestra Bottesini. Le discussioni intorno al personaggio di Amneris sono infinite. E non parliamo di Radames. Uno alla volta, celebri e no, i tenori vengono passati tutti in rassegna, da Capponi a Stagno, da Nicolini a Mongini. Si decisero poi per quest'ultimo, che se la cavò onorevolmente, a sentire l'inviato speciale Filippo Filippi, e così la Pozzoni-Anastasi e la Grossi e il baritono Steller. Tuttavia, ripetiamo, i più veri « titolari » dell'*Aida*, vennero dopo, con la Stolz e la Waldmann (una viennese di mezzi non eccelsi, questa, ma interprete di rara acutezza e potenza) e il baritono Pandolfini. Anche qui ci fu qualche contrasto per Radames. Il fiorentino Giuseppe Fancelli aveva una di quelle gole benedette che sembrano vere campane d'argento, ma era duro, lento a imparare: un vero « zampone di Modena », come lo chiamava Verdi. Tutto sommato, non un gran tenore. Il che non impediva alla Strepponi di esclamare, appena il Fancelli apriva bocca: « Ma che vôs, che vôs! ». Per il resto, arte scena eccetera, i due più veri Radames del momento furono Masini e Capponi: più estroso e celestiale il primo, più virile e rigoroso il secondo.

E Tamagno allora? Il giovane cantante torinese s'era fatto valere, eccome, nel rinnovato *Simon Boccanegra* dell'81, alla Scala. A parlarne con entusiasmo era stato un uomo come Boito. Tutta quell'esecuzione del resto aveva destato grande impressione. Perchè anche la D'Angeri, il celebre basso polacco De Retzké e soprattutto il protagonista Victor Maurel s'erano imposti a un pubblico mal prevenuto nei confronti dell'opera.

Il vivo marsigliese Maurel era passato al canto dalle sale d'anatomia. Medico mancato e cantante arrivatissimo, al momento del *Boccanegra* era nel fiore, trentatrè anni. Non aveva una voce straordinaria, piuttosto scura di timbro anzi, poco vibrante verso la vetta del *sol* e nemmeno strapotente. Ma il suo senso del fraseggio e della progressione del suono, dei coloriti contrapposti, della parola « bruciante », e il suo modo di intuire e quindi definire un carattere, in quel momento non avevano confronti possibili. Su di lui, Jago, Verdi non ha dubbi al momento dell'*Otello*, mentre ne ha molti per Desdemona e anche, diciamolo con franchezza, per il tenore.

« Io non ho scritto nè pel tale e tal altro artista, ed ora, osservando quella parte che ho fatto, non trovo chi mi conviene ». Parole mandate da Verdi a Ricordi nell'86 e che più chiare di così non potrebbero essere. In una lettera successiva però c'è un'aggiunta: « In molte e molte cose andrebbe benissimo Tamagno, ma in moltissime altre no. Vi sono delle frasi lunghe, larghe, legate, che vanno dette a mezza voce, cosa impossibile per lui... Ciò m'impensierisce molto! ». Ma poi il tenore andò a Genova, chiamato dal Maestro per un'audizione, e vinse la sua diffidenza. Con la voce e anche con una dichiarazione che in certo modo ne riassume la personalità: « Molti cantanti avranno più talento artistico di me, nessuno ha più cuore ». Appena cominciarono le prove, si capì che l'insegnamento più sicuro sarebbe venuto da Verdi, il quale s'improvvisò maestro di scena e attore di singolare potenza. Tamagno taceva. Sentiva che quella di *Otello* era la sua ora: l'attimo in cui nel tenore può svegliarsi il grande artista. E il trionfo del 5 febbraio 1887 ebbe per lui, oltre al resto, questo significato umanissimo: la conclusione di una lotta interna che durava da molti, da troppi anni. Verdi gli disse la propria gratitudine in un modo tutto suo, umoristico e tenero, come soleva quand'era commosso. Dopo le acclamazioni del secondo atto baciò la Pantaleoni (una Desdemona qua e là discutibile, per essere giusti, e che lasciò il compositore perplesso), poi Franco Faccio, ossia il direttore d'orchestra, poi Maurel. Era la volta di Tamagno. « Ah, voi no, caro Otello: perchè mi tingete la barba! ».

Ci fu poi, è vero, lo scatto contro i cosiddetti « creatori », nella famosa lettera a Faccio dopo le recite di Brescia. Ma in realtà, più che contro Tamagno e Maurel, quelle frecciate erano dirette contro le goffaggini di certa stampa. Infatti, l'*Otello* fu poi cantato da altri tenori, dall'Oxilia, dal De Negri, e, a Napoli, dal francese Durot. E la Giuseppina Verdi scriveva al pittore De Sanctis: « Non vi sarà difficile sapere quale esito abbia ottenuto il Durot, beninteso sempre a una grande distanza dal Tamagno, e senza paragoni ».

A tagliar corto, venne infine nel '93 la designazione di Maurel, ancora e sempre lui, per la prima del *Falstaff* alla Scala. Il grande baritono vi ottenne un imponente successo personale. Abbiamo sott'occhio il *Corriere della Sera* del tempo e sappiamo, così, che egli « dice splendidamente il monologo dell'onore » e che il « Quand'ero paggio », « detto stupendamente da Maurel, fa scoppiare applausi così generali ch'egli è costretto a replicarlo ». Tutti, del resto — salvo qualche riserva per il tenore Garbin, che fece poi una brillante carriera — furono molto festeggiati: specie le quattro comarelle (Zilli, Stehle, Pasqua e Guerrini) il cui ricordo aveva il potere di riportare il sorriso sulle labbra del grande Vecchio anche nei momenti più burrascosi.

*

I cantanti italiani, e non essi soltanto, per circa un secolo hanno mangiato pane e Verdi. Non sempre e non tutti lo hanno servito e lo servono con fedeltà. Ma quanto ad averlo servito con onore, e anche con affetto, bene, chi ne dubitasse avrebbe certamente torto.

Scritici

I CRITICI

DI LUIGI RONGA

LA vicenda della fortuna verdiana è contrassegnata da alcuni fatti, a primo aspetto, abbastanza inattesi. L'artista, ancor vivo ed operante, è già nel cuore della sua gente, simbolo e realtà ad un tempo di una creativa forza originaria che lo fa riconoscere come un genio, senz'altro. Negli ultimi anni viene accompagnato dalla devozione e dalla riverenza di un popolo che lo sente e lo venera come la parte migliore di sè stesso: e l'infinito amore è reso più fervido e commovente dall'inespresso, se non oscuro, senso di una perdita irreparabile, giorno per giorno contesa al tempo. Gli ultimi capolavori sono salutati gioiosamente, come una sfida alla stanchezza senile ed alle sue tetre leggi fatali: la luce della gloria sembra illuminare il viso buono e severo del Gran Vecchio con un'illusione di forza e di resistenza supreme. Chi sia Verdi, che cosa rappresenti nella vita della nazione, sa persino l'umile uomo della strada; lo sa anche la cultura, la critica del tempo, ma lo dice per bocca dei suoi rappresentanti con sentimentale effusione ammirativa. Quello che a noi sembra davvero singolare è che la cultura non sappia accertarne, documentarne le ragioni e che, oltre l'irrimediabile superficialità delle impressioni, non si sia nemmeno impegnata in un'interpretazione, fin che si vuole condizionata da insufficienze ideali, ma a suo modo unitaria e coerente.

Si dirà subito che la critica musicale del tempo, non ancora sollecitata da uno spirito di rinascita ed estranea ancora al movimento di cultura europea ottocentesca, è fiacca, incerta, dispersa: non forti personalità, non alti motivi animatori, ogni tentativo ridotto ad una sincera, ma generica devozione verso le glorie del passato, all'infuori del nome, purtroppo ignoratissime. Si attarda in una chiusa atmosfera in cui non giungono o troppo spesso si disperdono gli echi che riescono a pervenire dal di fuori: un'atmosfera ovattata come quella di un salotto di gozzaniana memoria. La critica cerca poi di sprovincializzarsi al fuoco della bruciante esperienza wagneriana; ma è internamente scissa da dubbi, oltrechè propriamente critici, anche di costume, quasi di moralità artistica, che tutti si assommano nell'equivoco di una formula, insidiosa nel suo dir troppo o nulla: « musica dell'avvenire ».

Sono i primi decenni dell'unità nazionale: e in quel periodo travagliato di assestamento in ogni ordine di attività, una figura artisticamente forte e moralmente sana come quella di Giuseppe Verdi infonde una sicura fiducia nel proprio destino di giovane nazione. Inutile rimpiangere che la cultura musicale non abbia avuto critici e storici della forza di un Francesco de Sanctis o di un Giosuè Carducci: contro le condizioni culturali, e queste sì che dipendono per gran parte dalla volontà degli uomini, troppo deboli e disperse furono le poche voci consapevoli. In mancanza di una salda coscienza, la critica, sebbene non ancora meritevole di tale nome, ripetè poco più di quel che c'era nel sentimento popolare, per lo più in chiave di letteraria retorica; e di fronte al genio del Verdi s'industriò di esaltarne la forza di natura, una di quelle energie appunto che non si spiegano e si accettano come sono. L'arte di lui, insomma, considerata come un'azione, nella passione umana e politica del Risorgimento, di cui il Verdi fu l'artista più rappresentativo e popolare. Poi, sopita la passione ed aumentata la distanza, la critica mosse i primi passi.

Una breve, ma succosa storia della critica verdiana ha scritto con esemplare chiarezza di pensiero Alfredo Parente (1) e ad essa manca soltanto, per essere in ogni

(1) A. PARENTE, *Il problema della critica verdiana*, in « La Rassegna Musicale », 1933, pp. 197-218.

sua parte compiuta, la considerazione della critica straniera. La breve delineazione introduce, con efficace ritmo di idee, al necessario proporsi di un problema critico verdiano che, sino ad alcune opere recenti, era rimasto nelle impressioni prime, senza giungere quasi mai a consapevole chiarezza anche se qua e là è dato di scorgere, nella forma più ingenua ed insufficiente, qualche spunto di reale intelligenza. Ma l'incontro è talvolta così inatteso, nell'andamento monotono e per lo più pedestremente descrittivo del discorso, legato alla dimessa e trita terminologia del tempo, da farti nascere il dubbio che si tratti di osservazione non soltanto casuale, ma nell'intimo priva di quel senso che le parole sembran significare. Qui non s'intende dunque, anche per mancanza di spazio, narrare la storia precisa della critica verdiana, ma soltanto indicarne alcuni principali aspetti, allo scopo di mostrare le difficoltà, in forma di pregiudizi o errate posizioni di pensiero, ch'essa ha dovuto superare prima di acquistar coscienza di un nuovo còmpito o, se volete meglio, di un nuovo metodo.

Sarebbe, ad esempio, del tutto superfluo soffermarsi sullo *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* di Abramo Basevi (1) ch'è la prima trattazione monografica dedicata al maestro, se non allo scopo di mostrare com'esso valga soltanto in senso negativo, quale documento anche troppo compiuto della penosa situazione della cultura musicale italiana di quel tempo. Il pensiero, se così vogliamo chiamarlo, estetico dell'autore è un fastidioso impasto di luoghi comuni e di pretese normative, un arido terreno sul quale non è ancora caduto nessun seme della più vigorosa cultura europea. L'analisi delle singole opere, dal *Nabucco* all'*Aroldo*, palesa un'irrimediabile angustia mentale che il Basevi, assai stento e gramo scrittore, nemmeno riscatta con intermittenti reazioni di sensibilità artistica: le descrizioni sono per lo più pedestri e non raramente giungono al grottesco di predicozzi su quel che il Verdi avrebbe o no dovuto fare (2).

Accogliendo lo spunto della suddivisione in « maniere » in quel tempo proposto dalla critica straniera, nel Verdi, sino all'*Aroldo*, all'autore riesce di distinguerne ben quattro « ma queste non sono da considerarsi come nuovi passi innanzi, bensì come deviazioni verso varie scuole, e varj maestri. Colla prima *maniera*, il *Verdi* aveva innestata la sua pianta sul vegeto albero Rossiniano; ed ove fosse proceduto innanzi nella via segnata col *Nabucodonosor*, chi sa oggi a che altezza mai sarebbe egli pervenuto. Colla seconda *maniera* piegò al tutto verso la musica Donizettiana. Colla *Traviata* si avvicinò alla scuola francese: e col *Simone* tentò abbeverarsi al fonte della musica germanica » (p. 309). Fatto un uso così perspicace di tale schema interpretativo, è da vedere se la frantumata personalità dell'artista sia possibile ricostituire accertando gli elementi positivi dei « mezzi » adoperati. Per la melodia « Verdi ha certamente trovato nuovi canti, i quali, informati dal carattere dell'animo suo, hanno per alquanto spazio fatto le delizie degli orecchianti. Questa novità non si dee però stimare assoluta, ch'anzi, ove si osservasse a certa distanza di tempo, come osserviamo adesso le antiche musiche che ci sembrano tutte simili, ci apparirebbe di ben poco momento » (p. 290). Quanto al ritmo « seguitò la moderna scuola sensuale, traendone il maggior vantaggio possibile; e dappoichè una melodia prende aspetto nuovo col cambiar note allo stesso ritmo, il *Verdi* si giovò di moltissimi ritmi vecchi, vestendoli d'altre note » (p. 291). E poichè per il Basevi « la maggior novità, che un maestro di grande ingegno può introdurre nella musica, è nella forma » eccolo pronto a dichiarare che il Verdi « nella forma non operò notabile novità, e s'attenne in generale ai modi conosciuti, se non che ebbe l'accorgimento di dare il bando a tutte quelle melodie, che meritano il nome di *pleonasmi*, i quali, adoperati dai maestri coll'intendimento di far meglio risaltare un dato concetto musicale, generano invece spesso fastidio, cui non vale a riparare la ricomparsa di quel concetto, per il quale vennero immaginati. Il *Verdi* ha proclamato, per un certo aspetto, l'uguaglianza delle melodie: egli non volle che le une fossero da più o da meno delle altre. In tal modo, se ha ottenuto l'uguaglianza, ha fuggito in parte l'unità. La *concisione* del *Verdi* è dunque per questo rispetto piuttosto negativa » (pagine 292-93). Deprecata la decadenza del canto, constata il Basevi che « la grazia fu quasi bandita, e dette luogo ad un sentimento affettato per un cotale sfoggio di energia, onde prese la musica più generalmente il nome di *drammatica*, che noi diremmo invece da *energumeni*. Il canto ebbe il colpo di grazia. Il *Verdi* poi colle sue cantilene staccate, e vibrate, e con quegl'impeti, e con l'uso frequente delle note acute, come fece segnatamente nelle sue due prime *maniere*, non ha certo contribuito a migliorare la misera condizione del canto » (p. 303). E ancora: « L'istrumentazione è uno dei mezzi più potenti d'espressione cui adoperi un maestro, ed è talvolta quello che il colorito è per il pittore... Il *Verdi* non ha certo arricchito la parte istrumentale; ma si giovò con discernimento di alcuni effetti immaginati da' suoi predecessori. Non pertanto questo valido mezzo di espressione non venne dal *Verdi* mantenuto in quel grado, che porta il suo perfezionamento; e l'Italia non ha certo oggi a gloriarsi su questo punto » (p. 306). Di siffatte osservazioni il libro è ricolmo, quando non accolga i luoghi comuni del tempo e non faccia propri con riluttanza gli ingenui motivi di ammirazione di quel pubblico allora plaudente, trattato dall'autore con manifesta aria di superiorità. Tuttavia l'insufficienza critica non basta a spiegare l'inutilità di questo studio, sul quale è del resto caduto il giusto oblìo; un'altra è la ragione fondamentale dell'impossibilità, documentata ad ogni pagina, di entrare nello spirito dell'arte verdiana. Tolta l'eccezione del Rossini, del resto considerato ormai come un maestro del passato, ad uno solo fra i maestri contemporanei si volge l'ammirata nostalgia, al Meyerbeer,

(1) Tip. Tofani, Firenze 1859.

(2) Si veda, per indicare un esempio fra i tanti, l'analisi della *Traviata* fondata sulla premessa che « il Verdi non seppe resistere alla tentazione di vestire di note, e per conseguenza di rendere più avvenente ed accetto, uno sconcio ed immorale argomento, vagheggiato universalmente, solo perchè universale è oggi il vizio che rappresenta » (p. 230).

OTELLO

che il Basevi avrebbe studiato con quell'amore che gli mancò nel giudicare l'opera del Verdi.

Finchè l'artista è presente ed operante si capisce come sovente proceda impacciato e titubante il processo dell'interpretazione critica, ma il momento migliore non sempre è quello che segue la sua scomparsa. Di solito si acuiscono i contrasti, forse per la mancanza di una giusta prospettiva; con sincerità di colpo fattasi più cruda si accentuano le luci dei cosiddetti pregi correlativamente alle ombre dei difetti, ma è probabile che si accertino per la prima volta, esagerando, motivi d'interpretazione che non andranno perduti. Per amore di concretezza si cerca di definire, di sfuggire al generico, ma le notazioni, anche quelle più acute, convergono su aspetti isolati, materialisticamente intesi: ossia, come nel nostro caso, si procede dal generale al particolare, e s'impone come necessità lo studio della « tecnica » della « partitura » verdiana. Ad ogni modo un gran passo è fatto: si punta su quella che appare come la concretezza dell'opera d'arte.

Questo primo passo fu compiuto, è doveroso ricordarlo, da Luigi Torchi, in un lungo saggio (1) pubblicato nell'anno stesso della morte di Verdi. I meriti di questo insigne studioso sono generalmente, ma frettolosamente ammessi, eppure sempre in lui c'imbattiamo quando in qualche modo s'ha da significare il risveglio della cultura musicale italiana. Anche questo saggio, come altri studi, risente di una troppo volontaria impostazione teorica dei problemi « tecnici » dell'arte verdiana; la lunga introduzione dottrinaria e le frequenti digressioni nello stesso senso non rendono nè chiaro, nè allettante al lettore moderno il percorso di questo scritto pur ricolmo di fervore intellettuale, ma irto di pensieri non armonizzati alla luce di un'intuizione unitaria della personalità verdiana. A ciò si aggiunga una cautela, che spesso riesce inceppante allo sviluppo del pensiero, nell'attenuare alcuni necessari giudizi restrittivi su alcune opere o su alcuni momenti dell'arte verdiana. Cautela del resto ben comprensibile nell'anno in cui la scomparsa del Maestro lasciava così gran vuoto: e nel momento dell'universale apoteosi poteva sembrare inopportuna, o men reverente sincerità trattare il problema critico con una certa libera crudezza. Tale saggio è stato giustamente giudicato dal Parente « assai più vivo ed acuto e non più pedantescamente descrittivo ed analitico come i precedenti, quantunque a sua volta incerto e ancor lontano dal compito della critica, tutto volto com'è a cogliere caratteri estrinseci e di pura tecnica, non sempre intesi in funzione della vita interiore del Maestro » (2). Ma anche nelle sue insufficienti conclusioni il Torchi aveva l'indiscutibile merito di portare la discussione dei valori dell'arte verdiana su di un piano di analisi diretta e di ripudiare finalmente quel futile gioco di osservazioni a sfondo psicologico che genera sì gran tedio nella lettura di molta parte della critica teatrale ottocentesca. Il Torchi sembra dar prevalente rilievo, è vero, alla considerazione di elementi tecnici, ma non sempre isolatatamente presi in se stessi, messi anzi in costante riferimento alla tradizione storica, a cui dovrebbero riattingere un più concreto significato; in questa direzione viene cercata un'interpretazione fondata su schemi musicali, a cui il Torchi, per disposizione mentale, è ben lungi dal togliere o attenuare la rigida astrattezza classificatoria. In questa indipendenza di analisi propriamente musicale sta tuttavia il merito dello studioso che ha trattato molti motivi anche in germe diffusi, e cioè senza svolgimento, nella cultura del tempo, ma portati, s'è detto, su di un piano di insistente, minuta, particolareggiata giustificazione storica, come dimostra la lunga e sistematica analisi, sin troppo nutrita di citazioni, dei corrispondenti passi dimostrativi.

Era doveroso soffermarsi sull'importanza dello scritto del Torchi, non soltanto per il passaggio compiuto dalla affermazione retorica alla giustificazione storica dell'allora unico imperante motivo della nazionalità e italianità musicale del Verdi e per aver svolto, sino ad esaurirli, altri secondari e concomitanti elementi dimostrativi, ma anche per essere immune e indipendente dall'atteggiamento più diffuso nella critica italiana e straniera e che si può riassumere nell'implicito od esplicito, ma sempre costante, confronto con l'arte wagneriana. Sia per esaltare quanto per diminuire il Verdi, l'impegno della dimostrazione diventa talora assillante. Troppi erano in verità gli stimoli che inducevano a sfruttare le facili possibilità offerte da un'antitesi con tanta evidenza irreducibile; ma non è men vero che tale atteggiamento ha ostacolato per gran parte la formazione di una critica verdiana poggiata su necessità proprie d'indagine. E così sugli schemi della drammaturgia verdiana si vennero severamente misurando le possibilità di un'arte necessariamente nata da esperienze del tutto dissimili, nelle quali di volta in volta sembrava risolversi il « problema drammatico », senza mai cristallizzarsi in una formula intellettualistica, con pretese di filosofica e universale validità. L'immediata volontà di creazione venne innestata su di una ideal linea ascensionale, certamente documentata dallo sviluppo stesso della personalità verdiana, ma non svolta secondo proprie e maturate intuizioni, sibbene messa in rapporto con alcuni degli schemi più appariscenti dell'arte wagneriana, quali appunto s'intendeva riconoscere nella crescente importanza conferita all'orchestra, nel rassodamento tematico dell'espressione melodica e nella rinuncia alle cosiddette forme chiuse. Quasi che la lunga attività anteriore fosse da considerare come un periodo d'inevitabile smarrimento e fruttuoso soltanto per il riconoscimento lentamente maturato dell'errore, si viene sempre più affermando la preferenza verso il musicista che nelle ultime opere, nel conseguir l'arte, ha finalmente riscattato se stesso dai biasimi di frettolosa sommarietà.

La stessa collaborazione di un artista colto e pensoso come il Boito, autore a sua volta di un'opera concepita negli spiriti più ardenti di un'arte nuova e dell'avvenire, pareva documentare questo passaggio dal « melodram-

(1) L. Torchi, *L'opera di Verdi e i suoi caratteri principali*, in « Rivista Musicale Italiana », 1901, pag. 279 e sgg.

(2) Saggio citato, pag. 201.

ma » al « dramma » in un senso tutto wagneriano. È questo il momento più noto della critica verdiana, in parte suggestionata dalle persuasioni della critica straniera, troppo incline, come si sa, ai più aspri giudizi sull'arte verdiana anteriore all'*Aida;* e non vale su di essa fermarsi se non per ricordare che da questa posizione derivò l'inasprimento di quella tendenza a suddividere lo svolgimento dell'arte verdiana in periodi distinti. E come la critica straniera fondandosi sulla sommarietà dei mezzi espressivi del primo Verdi, era giunta al giudizio di una rozza elementarità, così questo carattere diventò il canone interpretativo almeno sino al *Macbeth* e alla *Luisa Miller*, che son le opere dalle quali di solito si fa iniziare quel periodo in cui gli elementi tipici della musica verdiana si arricchiscono di un afflato più drammaticamente umano.

Dall'atteggiarsi più perentorio di questa interpretazione, non di rado appoggiata all'esteriorità di una meccanica evoluzione, e più dalla tendenza a ridurla in termini di squisitezza formale e idealizzante, doveva nascere per necessità di contrasto la valutazione ad oltranza del Verdi tutto istinto. Per una sorta di assai tipico decadentismo culturale, risorse violento il gusto del primitivo, diciamo meglio dell'acerbo e del violento: e in antitesi a tutte le raffinate delucidazioni e a tutti i simbolismi sapienti che la cultura europea veniva distillando e tessendo intorno alle musiche più significative dell'ultimo ottocento e novecento, insorse questa ribellione che nonostante la colorita eloquenza non riuscì a persuadere dell'intima sanità dell'assunto, in fondo al quale rimase evidente un non so che di artificioso, di viziato. Che si trattasse di una reazione di gusto, di sentimento, di psicologia, antistorica come tutte le violente astrazioni perpetrate nel delicato tessuto di una complessa esperienza umana ed artistica, è stato dimostrato dal tono rapsodico, estroso, da artista, assunto dal suo più noto rappresentante, ricco d'indiscutibile temperamento immaginario (e perciò specialmente diletto agli spiriti femminilmente impressionabili e un po' malati di letteratura, specialmente inviso agli spiriti amanti della critica logica ed esatta), al quale sarebbe ingiusto rimproverare che ad imitazione delle aggressive fiammate della sua fantasia qua e là s'accendano e voglian riscaldarsi pochi e stenti focherelli. Perchè è singolare che, a parte il compiaciuto virtuosismo dell'asserzione scaltra ed ammiccante, nessuno si sia sentito il coraggio di sviluppare con chiaro e meditato pensiero lo spunto sentimentale e di provare, musiche alla mano, che la decadenza senile del genio verdiano ha per documento quelle povere opere che son l'*Aida*, e più l'*Otello* e il *Falstaff*. Perchè abbozzare un sorriso a queste cose? Pensate che pochi anni fa era segno di smaliziata, inarrivabile intelligenza: oggi, un po' meno.

In tal modo venne anche messo a nuovo il motivo, non più peregrino, di un Verdi in funzione di anti-Wagner, e non fosse stato di remora il buon senso, si sarebbe oltrepassato lo stesso Verdi, dico la sua limpida e morale coscienza di artista, con l'assurda pretesa di trovare nelle opere considerate mancate i nuovi e più significativi accenti dell'arte di lui. Troppo facile riconoscere il Verdi dei capolavori tradizionali, segno di scaltrezza trovare negli elementi persino deteriori uno stuzzicante pimento: pagine volgari, esaltate per la loro volgarità; e l'essersi mossi soltanto alla ricerca di una astratta violenza non poteva condurre, sotto parole che volevan esser nuove, che ai più vieti concetti.

Non bisogna negare che un tale atteggiamento dovesse alla fine servire, sebbene un po' grossolanamente, come correttivo all'irreale isolamento dell'ultimo Verdi; ma anche questo si dovette pagare con delle sciocchezze. Quando, per esempio, si volle sostenere il parallelismo fra la genialità più schietta del suo creare e la fisica vigoria del corpo: asserzione non soltanto ridicola in se stessa, ma disattenta ad altri significati e ammonimenti. Il rallentato e pausato creare dell'ultimo periodo non significa soltanto una maggiore consapevolezza d'artista, ma un profondo mutamento del costume teatrale che potè avvenire coll'assoluto prestigio della personalità verdiana: il venir meno dell'assillante prescrizione e scadenza della consegna dell'opera a piacimento dell'impresario e del pubblico e il ritrarsi di questi dinanzi alla libera volontà del compositore che vuole rispondere soltanto alla propria coscienza della sua azione artistica, son fatti che hanno anche un alto significato morale, e tosto s'impongono, dopo il grande esempio, nella vita teatrale moderna.

Affine all'accennato decadentismo culturale sembra il motivo di una certa straniera rinascita verdiana, specialmente quando alcune opere, per lo più cadute dal repertorio, furono pretesto di adattamenti e inscenature manipolate con una certa prepotenza da irrequieti registi, instancabili ricercatori di un brivido nuovo; mentre altre volte si potè invece constatare un felice e sincero progresso nella conoscenza dell'arte. È appena necessario ricordare che, salvo qualche rara eccezione, la critica straniera aveva offerto abbondanti esempi di una generale incomprensione dei motivi spirituali verdiani, che talvolta sembrava generata da cause di particolare natura: primeggiante fra tutte la cosiddetta espressione di un'arte nazionale che, angustamente ridotta in quest'unico aspetto, poteva esser accolta soltanto come documento di una sensibilità assai diversa da quella dei paesi in cui veniva importata. E non fu breve questo tempo, di cui può essere simbolo rappresentativo un antico giudizio: « L'oeuvre de Verdi prise dans son ensemble fut la Marseillaise dramatique de l'Italie nouvelle » (1); ma cambiata la prospettiva, persino quell'elemento nazionale che pareva chiudere con tanto rigore l'arte verdiana in un limite quasi geografico non impedì, e forse anzi per contrasto favorì, che proprio in terra ed ambienti stranieri, e cioè nel paese in cui più aspre e persino sprezzanti eran sorte le critiche (oh, orgogliose parole di Bülow, Nicolai e di tanti altri!) sorgesse una *Verdi-Renaissance*, che, pur in qualche suo aspetto resa ambigua da un equivoco gusto psicologico e letterario (in che altro modo si potrebbe spiegare il noto romanzo del Werfel?) si è accompagnata ad un vero e largo fa-

(1) G. Bertrand, *Les nationalités musicales*, Parigi, 1872, pag. 341.

FALSTAFF

vore di folle e ad un'attenta revisione di giudizi da parte di scrittori e di critici di molta intelligenza. E così, finalmente, ben altro tono mostrano le recenti opere del Weissmann, del Bonavia, del Toye, del Bekker, del Gerick e di altri, nei quali meglio s'afferma una partecipazione, un'adesione spirituale e non d'occasione soltanto e che hanno potuto offrire utili elementi di confronto e di discussione, in una direzione di ricerca che ormai sempre più si avvicina al problema musicale.

Troppo infatti s'è insistito sulla descrizione del mondo drammatico verdiano, nel senso di un contenuto prevalente, con un certo peso di materia, sull'elaborazione formale, in senso concreto, della musica. Ossia, come s'ebbe già occasione di dire altra volta, è prevalsa l'analisi dell'arte verdiana nella luce dominante di un'illustrazione musicale di un dramma offerto alle possibilità adeguatrici del compositore. E forse ha anche giovato siffatta insistente ricerca; ma ora è giunto il tempo annunciato dagli ottimi studi del Pizzetti e del Roncaglia, del Della Corte, del Mila e dell'Unterholzner, di stringer più da vicino il problema per individuare la qualità prettamente musicale in cui il dramma verdiano si è, volta a volta, risolto. Penetrare a fondo la sua musica, e non si dice sia agevole il farlo, persuaderà al rifiuto delle mere suggestioni derivate dai presupposti dati drammatici della vicenda. L'essenza della musica verdiana, meno di ogni altra, non porta al pezzo di colore, all'evocazione intessuta su trame lucenti di fantasmagoria verbale, ma richiama, nel significato più ampio, al suo valore di canto, come segno di una concentrazione espressiva che inesorabilmente vi conduce alla concretezza di una figura umana.

Brogliaccio di Verdi

BROGLIACCIO DI VERDI

DI GIANANDREA GAVAZZENI

DOPO che hai diretto in teatro melodrammi di Verdi ti riesce impossibile scriverne in termini critici. Ogni parola appare logora; ogni tentativo d'analisi, peggio che insistito o ripetuto, inutile.

Alfine: si tratta d'uno dei pochi casi eccezionali dove le parole non contano, dove la vanità dell'usarle sempre e a tutti i costi, cede il campo e si affloscia.

Infatti: la parola critica ha senso se adoperata per la conoscenza, la lettura dei testi, l'incitamento all'amore. Essa giova a disperdere le oscurità, a giocar nelle mezze luci del valore musicale. In certe ore caparbie della nostra vita, serve a costruirci un'effimera sicurezza, lasciandoci sbandierare ai quattro venti che questo non è tempo creativo ma tempo critico.

— Lo stesso come cantano i fanciulli nell'attraversare stanze buie, per farsi coraggio.

Di più: la stessa parola ci dà la presunzione o la coscienza che viviamo un'*ora teorica*, buona a recar distinzioni dove ristagnano ambigue dialettiche o incerte e anche dubbie ragioni morali.

— Durante « l'ora » medesima, l'occhio, immancabilmente, corre al reparto della biblioteca in cui stanno i « saggisti » spagnoli: Unamuno, d'Ors, Ortega, soprattutto Ortega, e ad alimentare la prescienza « teorica » viene rinfocolandosi ogni volta l'illusione di camminare nella loro scia. — (Proprio Ortega ha scritto: « La critica di un'opera poetica non può essere poesia. Ciò che nel poeta è sentimento e immagine deve essere nella critica concetto e teoria. Altrimenti sarebbe come chiedere allo zoologo quando studia lo struzzo di trasformarsi in struzzo »).

Perchè usarla ancora, dunque, la parola critica, dove tutto è precisione e chiarezza? Dove la formulazione di concetti o teorie si rivela ormai impossibile? Non basta: dove tutto si è assimilato al parlare degli uomini, al loro essere morali o immorali, amorosi o crudi, flebili o tonanti? Così, uguale assimilazione, consiste nel moto e nello spicco dei corpi, dentro lo spazio delle case e delle piazze, delle rive deserte o delle romitezze boschive.

Sfido chiunque a dirmi cos'altro possa tentare la « critica » quando, per un'opera o per un musicista, una simile luce è venuta accendendosi.

Giustifico a me stesso, di qui, come mai, lettore accanito e mai sazio di testi critici, difficilmente riesca a giungere all'ultima pagina di un libro o di un saggio intorno all'opera di Verdi o a problemi che la riguardino.

Verdi, che pure rispetta mirabilmente nei suoi « recitativi » (e quasi sempre anche nei brani « chiusi ») i valori ritmici e fonici della « parola », nulla desume dalla oggettiva bellezza poetica e dalla nervatura drammatica di essa, ma tutto le attribuisce, quasi fosse lui solo a crearla nella fulmineità dell'attimo creativo e morale. La si ascolta nelle occasioni diverse: « Me pellegrina ed orfana... », quel suono melanconico, quella solitudine di senso e di timbro, come nascessero lì la prima volta, mai echeggiati prima d'allora, e adesso cresciuti sulla pagina per inverare l'amore e il vivente fremito d'un'altra Leonora, i due vocaboli lontani, lungamente perduranti: « pellegrina », « orfana »; « Solo per me l'infamia »: ecco, l'ultima parola del verso breve alzata sulle braccia dal Musicista, scagliata come una pietra contro un bersaglio esecrato.

E casi innumerevoli, ancora, di parole sollevate in levità indicibile, o strangolate con una stretta fulminea, o allungate in certa profondezza che gira e si perde nelle aule teatrali sino a far porre la mano a conchiglia

all'orecchio di chi ascolta, per raccoglierne il murmure estremo.

La stessa potenza di attribuzione investe anche le « didascalie » sceniche. Si rilegga quella che precede l'atto quarto del *Rigoletto*. Parole d'uso comune, cui il Piave non attribuì certo valore alcuno. Ma quando le rileggiamo con la conoscenza di ciò che ha inizio subito dopo — le prime « misure » orchestrali, le prime desolate parole del « recitativo » —, acquistano suggestione inesistente nella loro realtà oggettiva: quasi vi venisse gettata una luce, la stessa che può rendere affascinante uno scenario volgare, o creata appena dietro la verità glottologica una cassa di risonanza della quale nessuno avrebbe immaginato la presenza.

La capacità attributiva di Verdi giunge dunque sino a caricare d'evocazione i vocaboli usuali d'una « didascalia » scenica. Al di fuori d'ogni letterarietà, per pura energia dei mezzi musicali più semplici.

Tramite la stessa suggestione, quando in anni lontani mi piaceva la carnale calura della prima estate mantovana; fuor del Ponte San Giorgio, oltre i canneti, dove s'abbassa il padule nell'imminenza della gran pianura, e sottentra al rodio della cicale il verderame della rana — passavano su strade ancor polverose i carri dei molinari avviati ai passaggi del Po (Bacchelli era lo scrittore di quelle stagioni mantovane; presente nei luoghi con la robustezza stessa del suo nome!) — configuravo allora in ogni cascina acquattata l'osteria di Sparafucile e di Maddalena, e Sparafucile, sempre, in ogni torvo giovinastro — che immaginosamente avvolgevo in ferraiolo ad onta della temperie estiva, e Maddalena (Maddalena: che può uccidere ma che conosce anche pietà, anche amore) nella procacità d'ogni giovane donna mantovana.

Ma il *Rigoletto* non ha nulla a che fare con Mantova. Non conta. Chi Mantova abbia amata con una sorta di fisico compiacimento, non può separare la conoscenza dell'opera dall'idea della città. Come non si disgiunge un'ora della vita dalla memoria di un corpo o di una voce vivente. (Così scrittori grandi inventano con magia di parole luoghi ad essi ignoti nella loro realtà geografica. Si pensino certe torve regioni americane inventate da Valle Inclán. Per tacere di tutto il resto).

Ho nominato Leonora. Una delle Leonore di Verdi, delle Leonore dell'opera ottocentesca.

Prestigio di un nome. In esso — nel suo suono dolce eppur sontuoso, grave ma avvolgente — viene raffigurandosi la donna verdiana, fiera, infelice, amorosissima come nessun'altra. La Leonora del *Fidelio*, pur nella sublime costanza d'affetti; la Leonora che nasce e grandeggia nel quarto atto della *Favorita*, potrebbero forse chiamarsi con altro nome. Nel *Trovatore* e nella *Forza del destino* no. Il nome è indissolubile dall'identità musicale e drammatica del personaggio, dalla sua vita femminile. (« Leonora addio » diventa un simbolo inesorabile, immutabile, nella tenacia del nome; e ogni altra sorte vien cancellata, per la perdutezza, l'annullamento, l'abbandonato senso che battono in quel nome unico e disperato).

Forse, in anni lontanissimi, scrutavo il nordico viso e il corpo acerbo d'una compagna di Conservatorio recante lo stesso nome, per scorgere il primo affiorare di lineamenti verdiani, tanto mi sembrava non poterli sciogliere da quel nome.

Annotazione anteriore

Ier sera, dopo una cena sontuosa in casa di amici, entrai sul tardi a teatro: cominciava il quarto atto del *Trovatore*. Intorpidito per l'abuso di certi variatissimi « antipasti » e di un « dolce » composito e ornato — fondente mistura di creme, frutta candite, marroni; improvviso ritorno da un sottofondo di memoria gastronomica di « zuppe inglesi » gustate in Roma trent'anni fa — appena affumicato da un vino di Barolo sedetti, vicino all'orchestra, nella seconda fila di sedie.

Cominciava allora quel « disegno » dei « legni » — nel registro più in ombra — che ha la precisione di Bach e che dipinge un « tono » pittorico come nessuna musica impressionistica dipinse mai con simile secretezza e mistero. Vedevo da vicino le rughe degli scenari, i visi dei cantanti, quasi non esistesse la frattura della ribalta, tra loro e me; quasi vivendo insieme dentro la stessa dimensione spaziale, la stessa frazione di tempo.

— Soltanto il melodramma di Verdi ammette d'esser visto da vicino, attaccati alla « fossa » orchestrale o nei palchetti di proscenio, senza che le convenzioni del teatro si spezzino; anzi: stringendo il rapporto fra noi e i personaggi in un patto appassionato dove parrebbe doversi impegnare a parlare nello stesso modo, con quelle estreme decisioni, tracciando i gesti medesimi, assumendo le figure teatrali a modelli di vita.

Entrò Leonora.

— Si disse che nel *Trovatore* protagonista è la zingara. Non è vero. Mirabile figura, sì, dove Verdi attuava per allora e per sempre l'eroina della persecuzione umana, con l'incantatrice pittura fantasistica e la fulmineità del giudizio morale inappellabile. E la vide donna e madre; perseguitata e madre di perseguitati. — (Tutti i perseguitati da chi di volta in volta detiene il potere politico. Fuggiaschi, deportati, carne da sterminio: ebrei, armeni, libertari, anarchici, cattolici, riformisti, boeri, peoni, irlandesi, gandhisti, trotzkisti, kulaki... la *pietas* di Verdi, che in uno sguardo solo folgora un attimo di universalità passata, presente, futura... la bieca universalità dell'assassinio autorizzato dall'idea politica).

Con tutto ciò Azucena non è la protagonista. Rimane figura di sfondo: stabilisce la condizione dell'umano dolore; — fascia ininterrotta della drammaturgia verdiana, conca di risonanza dove le parole e i suoni, i gesti e gli eventi, trovano l'eco che li raccoglie e li fa durare, ripercotendoli nella coscienza di chi ascolta. Protagonista, su quella condizione di pena, è la passione amorosa: lirica, agitata, grandeggiante, conformata in corpi ed anime di donne. E dunque protagonista è Leonora, lei soltanto. — Sempre quel nome.

Entrò Leonora, ier sera, quando l'opera, al vertice del suo « tempo », vi inscriveva il « notturno » delle scene finali, col disegno e il fosco tono di un Velasquez fatto musicista.

Non adorna di bellezza, forse, la cantante; ma bastò — di lì a poco — sul canto di Manrico, lo scatto rapinoso: « Di te, di te scordarmi » (estremo valore della ripetizione: « Di te, di te... », quasi di punta che incide la superficie della melodia digradante), bastò la parola acuminata, e

FALSTAFF

l'onda del mantello sommosso e l'arcata del fianco muliebre toccata da un brivido e il lume del viso a render viva Leonora — ancora Leonora — come donna la più fervida nella capacità tramutatrice di quei vocaboli, di quei suoni.

Le stesse prerogative metamorfiche inducevano i « signori » ottocenteschi ad attendere alla porticina del palcoscenico, a fuggire con Leonora o con altre figure del melodramma, trascinati da un possente « tiro a quattro » per le strade notturne. Adesso, conclusa l'audizione dell'opera, mentre si spegne l'ultima conversazione con l'amico musicista, portiamo per un'ora l'idea di Leonora — le sete nere dell'abito, l'avorio del collo, la bruna fluenza della chioma —, per esser domani preda d'altre immagini.

*

Se per un'occasione musicale anteriore al periodo in cui Verdi operò, accade dire a un cantante: « Questo recitativo lo voglio con accento verdiano », l'espressione esatta esce spontaneamente, nonostante l'arbitrarietà storica del mezzo adoperato.

Lo stesso con l'orchestra. A quel comando — « alla Verdi » — per una « strappata », per una figura ritmica, anche il violinista più stanco e disincantato attacca l'arco alle corde con un sussulto d'energia.

Verdi che modula il carattere di certi luoghi: all'indomani di una « recita » della *Traviata*, Ferrara in un mattino di ottobre, con odore e ticchettìo di minutissima pioggia, e voci chete a salir dalla strada, diverse dall'asprigna cadenza dialettale.

Una Ferrara inesistente, passata al filtro delle sottigliezze affettive di Violetta. Come se Flaubert avesse situato un'altra Bovary nel luogo padano.

Anche i visi, anche le voci femminili del passato hanno un posto nella memoria soltanto per la coincidenza con una figura verdiana, con un'apertura del suo canto. Poi più nulla. « Dite alla giovane » al di là del suo valore inattaccabile, che diventa per collisione rapidissima la « *petite phrase* » di Vinteuil. Violetta-Odette: incontro della durata di un baleno. Trafigge il suo spazio e si spegne.

Ravenna: cantava un usignolo indicibile presso un tempietto ariano affondato nella terra. Dalle finestre della « locanda » uscivano vocalizzi dei « cantanti », variando con modi estemporanei su motivi verdiani.

Il don Carlo di De Coster — con funzione di ruvida e sapiente dialettica nel *Till* —, omuncolo disarticolato e schifoso, bruco verdastro e turgido di bave che striscia nei corridoi a inorridire le dame di palazzo; il don Carlo schilleriano, misto di politicismo utopistico (riflesso dal marchese di Posa) e di sano romanticismo. Verdi, dopo Schiller, prima di De Coster, stende sul tavolo i documenti della conoscenza umana e della conoscenza culturale come farebbe un bravo ingegnere con le mappe; per ripiegarli e metterli da un lato appena comincia il suo processo creativo e il suo giudizio morale. Indi traccia la sintesi infallibile: perchè, al di là dei generosi sfoghi schilleriani, egli circoscrive freddamente il bersaglio nelle statue dei due « bassi »: il potere politico, lo Stato, e lo tratta come si merita.

Migliore fortuna, forse, avrebbe arriso all'anarchismo — a beneficio delle umane società — ponendo il Verdi sui suoi altari, in luogo di inconcludenti e velleitari romantici o di eroi che sanno uccidere.

Perchè nel teatro di Verdi è concretata l'unità sorprendente dell'uomo cristiano e dell'uomo libero, e il rapporto fra entrambi ha la precisione di un meccanismo ineccepibile. Gli economisti e i sociologi sorridono, e pensano che i personaggi dell'opera non han da nutrirsi e provvedersi di vesti. Ma l'uomo di Verdi possiede tal ricchezza morale da poter campare fieramente con un piatto di minestra.

Vorrei un'opera di Verdi collocata in ciascuna delle città che amo. Come esiste la Genova del prologo del *Boccanegra*, funerea, marinara, ebbra d'odore di spezie.

Un'opera per ogni città in cui soggiorno: onde ascoltare nottetempo, nel tornare alle locande squallide, internamente, il ritmo di certi « cori » sussurrati, e trarne l'ultima energia della giornata.

La prima opera veduta in teatro: il *Falstaff*. Tento sviluppare le impressioni di allora, al modo dell'immagine netta nascente da una « pellicola » nebulosa.

Credetti essere favola ogni melodramma; e favola burlesca, nell'arguzia e nella coloritura d'una « tavola » fiamminga.

L'indomani sera, in Gilda Dalla Rizza della mascagnana *Isabeau*, ebbi la prima misteriosa rivelazione femminile (Oh! Siegmund Freud sconosciuto ai fanciulli di allora!).

I tumulti della folla, le grida di Folco, la nonnina di lui in angoscia, le ancelle melanconicissime. Venni messo innanzi, sia pure senza chiara coscienza, alla percezione sgomentante che non esisteva soltanto la favola umoresca e perfetta, nel teatro musicale.

Ebbene: fu più avanti negli anni che mi resi conto come la fluenza maestosa e semplicissima della verità, soltanto Verdi l'avesse indicata.

APPENDICE

Orazione e canzone ai giovani

ORAZIONE E CANZONE AI GIOVANI

DI GABRIELE D'ANNUNZIO

VOI siete qui adunati, o Giovani, per assistere a un servizio divino, per celebrare un rito solenne, per inalzare verso una sacra imagine la vostra preghiera unanime, qui nella sede degli studii severi, nell'edificio dedicato al culto dello spirito, nel recinto dove s'insegna e si apprende, nel focolare stesso dove ogni giorno è nutrita dal vostro intelletto e dalla vostra volontà la fiamma che arde ai Penati venerandi del Pensiero italiano.

Io vorrei che l'imagine presente ai vostri occhi fosse quella espressa da un artefice — oggi curvato e fatto miserabile da una sorte crudelissima — il quale vide ed effigiò il creatore in un momento sublime della sua solitudine eroica: lo vide con occhi simili ai vostri, avidi e puri, con la trasfigurante visione dell'adolescenza; lo effigiò nell'argilla con mani violente, quasi terribili, come in una materia infiammata.

Vi parrebbe, in verità, se quel simulacro vi fosse qui posto innanzi, vi parrebbe di veder manifestata in forma sostanziale l'ideal figura che ciascuno di voi nell'ora del lutto ebbe dentro, sorta dal suo dolore e dal suo fervore, animata e ingigantita da quel gran soffio subitaneo che spirò dalle profondità della Patria percossa. E ciascuno di voi penserebbe: « Ecco, sotto la specie dell'eterno, l'umano aspetto di una forza naturale simile alle sorgenti, alle correnti, ai vulcani d'Italia ». Una potenza di azione incalcolabile sembra concentrata in quella immobilità di meditazione. Sotto la fronte del Vecchio inesausto si prepara il prodigio che stupirà la terra.

Lasciate che io vi rappresenti questo mito! Mi sembra che l'ansietà l'impeto e la meraviglia delle vostre anime giovenili vi si esprimano per similitudine, e che l'apparizione delle virtù geniali vi s'illumini d'una poesia grandiosa e semplice. Io non sono dinanzi a voi per disegnare i lineamenti di una vita e di un'opera altissime, che ben conoscete; ma sì per condurre il vostro spirito alla contemplazione religiosa d'un mistero che occupa la sommità della Natura vivente. Io vorrei che la Canzone, ch'io sono per dire, vi sembrasse composta — come fu — in uno stato di preghiera, e che voi al lume della Memoria e della Speranza pregaste con me concordi verso il Passato e verso l'Avvenire.

Il Maestro, già quasi sessantenne, toccava l'apice della gloria terrena. Nell'età in cui l'interno sole impallidisce e tramonta, egli aveva rischiarato il cielo dell'arte con una di quelle illuminazioni repentine che hanno la novità e la magnificenza delle aurore. Nell'età in cui l'anima si volge a riguardare in dietro, quando l'artefice stanco versa nelle usate impronte una materia affievolita, egli aveva dato della sua facoltà di rinnovarsi una stupenda testimonianza in un'opera vasta dove la passione la vittoria la voluttà e la morte si rivelano con un impeto lirico inaudito. A traverso i mari, a traverso i continenti, il delirio delle moltitudini saliva verso di lui come quell'igneo vento libico che si parte dalla terra natale de' suoi eroi. Egli chinava il capo, solitario e meditabondo.

Ora, a Napoli, dov'egli faceva soggiorno, fioriva un giovinetto meraviglioso che pareva nato veramente d'una di quelle antiche stirpi migranti dall'Ellade alle rive della Campania su navi condotte dal notturno suono dei cembali di bronzo. Il vigore ingenuo della più bella primavera ellenica scorreva nelle sue membra, ardeva nei suoi grandi occhi neri sottilmente venati di sangue come quelli dei cavalli generosi. Tale doveva essere il figliuolo di Carmide, escito di puerizia, quando sotto l'insegnamento di Agelada si preparava a celebrare gli alti fatti delle guerre mediche nel metallo prodotto dalla decima prelevata sul bottino di Maratona.

Sul Golfo, alla presenza perpetua del Mare, in un paese di lineamenti armoniosi, in vista di piccole isole scultorie, belle come le più belle delle Cicladi, vivendo all'aria aperta, nell'oro solare come nel nativo elemento,

tra un popolo seminudo, il giovinetto aveva appreso a studiare la grazia e la forza del corpo umano come lungo i portici e sotto i platani dei ginnasii. La pelle fosca dei fanciulli balzanti giù per gli scogli, colorata e indurita dal sole e dalla salsedine, aveva dato allo statuario adolescente « il senso del bronzo ». L'energia plastica affluiva alle estremità delle sue dita incessantemente per riprodurre. Ed egli, per una specie di affinità elementare, nel foggiar la creta, aspirava al fuoco terribile come al suo cooperatore necessario.

Ponete mente a questo. Io ho significato altrove, con una imagine, la presenza della Natura nelle opere del grande periodo ellenico. Ho detto: « Apritemi il torso di un dio greco; e ne vedremo erompere la nube o la luce, i baleni o i venti del cielo ». Le statue allora non erano se non miti concretati in materie tangibili; non erano quindi se non figurazioni delle forze elementari, animate d'acque e di raggi, di suoni e di soffii. Fidia che solleva alle fronti del Partenone i suoi gruppi, il Giorno, la Notte, le Stagioni, i Fiumi, le Divinità marine, Selene, Demetra, ha per noi l'aspetto di un Atlante che solleva la Terra intera vivente con le sue arterie cristalline e con le sue vertebre lapidee. Nei templi di Delo eravi l'uso di profumare i marmi santi con un'essenza di rose; ma non erano essi già impregnati d'essenza divina? Le creature dell'infinito spazio, che Prometeo catenato invoca nella tragedia di Eschilo, avevano in quei marmi la lor sede ideale. Il popolo contemplando l'Illisso o il Cefiso fidiaco udiva, in fondo al marmoreo silenzio, scorrere la santità del fiume padre.

Nel giovinetto campàno riviveva quel sentimento primitivo delle forze naturali. Gli aspetti delle cose apparivano divini alla sua inconsapevolezza. Foggiando la nudità umana nell'argilla dei Campi Flegrei, egli aveva inconsapevolmente l'anima religiosa dello statuario ateniese intento a cogliere le attitudini degli efebi e delle canefore nella processione delle Panatenaiche. La forma espressiva escita dalle sue mani aveva tanta intensità e larghezza di vita perché lo sforzo dell'arte era come avviluppato da un sogno confuso ma palpitante che comprendeva in sé le visioni quasi direi favolose delle potenze ond'è governato l'Universo.

Ora figuratevi questo artefice virgineo che, dallo spettacolo del mare delle valli dei monti dei bei corpi atteggiati, passa d'improvviso allo spettacolo del Genio!

Egli aveva nome Vincenzo Gemito. Era povero, nato del popolo; e all'implacabile fame dei suoi occhi veggenti, aperti su le forme, si aggiungeva talora la fame bruta che torce le viscere. Ma egli, come un Ellèno, poteva nutrirsi con tre olive e con un sorso d'acqua. Un giorno, per intercessione d'un altro artefice, il Maestro lo beneficò senza conoscerlo: pagando un tributo, lo riscattò dalla servitù militare, lo serbò alla libertà dell'arte.

In qual modo era per manifestarsi la riconoscenza del giovinetto oscuro verso il gloriosissimo Vecchio? Con l'atto più nobile e più pronto di cui egli fosse capace: con un atto creativo.

Quel corpo tuttavia robusto, tenuto diritto da una fiera armatura di ossa, irrigato dal buon sangue contadino, coronato da una testa imperiosa, gli apparve come l'involucro umano d'una forza senza limiti, sacra e inconoscibile. Simile al gioco dei venti era sul mondo il gioco delle sue melodie. Sprigionate da quel cuore profondo esse percorrevano gli spazii, superavano i pelaghi e le montagne, squassavano l'anima dei popoli come i nembi squassano le miriadi frondose, trasfiguravano la vita innumerevole in un attimo come il soffio subitaneo trasmuta il colore degli oliveti, delle ombre, delle pratèrie, delle acque. Tanta virtù si generava da quella creatura incanutita, solcata dagli anni, raccolta in una tristezza austera, soggetta alla legge del deperimento, piantata su la terra come ogni altra creatura umana! E nondimeno egli non era un uomo ma l'incarnazione di un Elemento.

Imaginatevi quegli avidi occhi giovenili spalancati sul Genio, avidi del miracolo, in attesa della grande epifanìa. Non v'è dunque similitudine tra lo spirito di quell'aspettante e lo spirito dello statuario antico in atto di dar effigie a un mito solare o a un mito oceanico? Egli aveva là pronta la materia fittile, la massa informe e neutra che i suoi pollici impazienti non osavan premere, aspettando l'attimo in cui da quella fronte, da quelle sopracciglia, da quella bocca fatte sovrumane doveva irradiarsi una rivelazione fulminea.

E l'attimo giunse. Il giovinetto aveva seguito il Maestro come un mendicante, nel tempo medesimo audace e timido, talora a piedi scalzi, facendosi leggero e tacito come una larva. Ne aveva spiato i passi le attitudini i gesti, i guizzi dei muscoli, i battiti delle palpebre, i baleni dello sguardo. Ma un giorno alfine poté penetrare all'improvviso nella stanza dove il Maestro meditava solo; e lo vide seduto, con la faccia china nell'ombra, con la fronte formidabile nella luce, con la barba sul petto respirante: aspro respiro d'un mondo in travaglio, silenziosa massa di vita generante, formazione lenta e inarrestabile d'una verità nuova organata come un essere.

Lo vedete voi là, nell'ombra, il fecondo padre? Non trattenne il grido colui che lo aveva veduto; e, d'improvviso, egli sentì in sé la forza stessa del miracolo che gli si era rivelato; sentì in sé la stessa urgenza che pareva sollevare quella fronte come la crosta terrestre che s'inarca in altura. E la necessità di perpetuare in una forma sostanziale l'apparizione fuggitiva si presentò a lui come un comando cui bisognasse obbedire senza indugio. Egli scomparve, fuggì, attraverso le vie come in un rapimento, salì la collina in corsa, giunse ansante dinanzi al cumulo dell'argilla, con rapidi colpi comunicò la sua febbre alla materia inerte, la maneggiò, la sconvolse, la infiammò, ne fece una cosa viva che parve formarsi a simiglianza di un'anima entro anelante, come se allo sforzo delle sue mani corrispondesse un interno lavoro misterioso. Ed egli era all'aperto, aveva dinanzi a sé le acque, l'arco del Golfo, l'orizzonte marino, la declinazione del sole. E, nell'ora labile, tutte queste grandi cose operavano con lui su la poca argilla e v'imprimevano i lineamenti della lor grandezza. Ed egli palpitava e anelava, calando il sole, diminuendo il giorno, perchè sentiva l'impossibilità d'interrompere l'opera e di ritrovare quell'impeto. E tutte le cose lo aiutarono; l'ansietà del suo cuore accelerò il ritmo del mondo. L'ombra cadde sul mare, sul vulcano, su la città strepitosa, su la gran fronte del simulacro carica di melodìa ignota, su quel monte di volontà e di pensiero, cui le ciocche dei capelli salde e ricurve sono come quelle in-

segne della potenza che gli Orfici diedero alla fronte del dio Pan.

Son io riuscito a rappresentarvi con la parola quell'ora sacra ed a significarvi per via d'imagini la terribilità degli spiriti geniali, la reverenza religiosa e lo sbigottimento ch'eglino suscitano in chi è degno di mirarli? Tanto non è dato al nostro linguaggio. Ma voi certo comprendete ora per qual ragione, avendo la ventura di parlare a una bella corona di giovani, io abbia osato di evocare incontro all'ombra del creatore un'ardente imagine giovenile.

Quanto diversi i due destini! Vincenzo Gemito, questo postremo figlio dell'Ellade che nel suo nome stesso portava la vittoria e il dolore, al colmo della sua virilità feconda, fu colpito dal male, abbattuto, avvilito, fatto carne vegetante. Senza morire, egli è rientrato nel mistero: nel mistero della follia che è più cupo della tenebra sepolcrale. Spento, infranto fu colui che seppe darci un'effigie così viva e solenne del Vecchio inesausto, colta nel tempo in cui questi era all'inizio del silenzio trilustre donde doveva poi irrompere con un volo inatteso.

Una tal volontà operante — operante nell'ora in cui l'uomo suole inchinarsi verso il sepolcro — pone Giuseppe Verdi nel concilio dei più alti eroi. L'opera sua potrà forse oscurarsi nei secoli, se bene talune delle sue melodie abbiano il carattere eterno della Natura dal cui grembo furon tratte. « Non v'è arte » dice un esegeta delle moderne musiche « non v'è arte che come questa innovi con tanta rapidità le sue forme ». E già un nostro quattrocentista, quasi sconosciuto, Giovanni Spataro, aveva scritto « che essendo la musica arte liberale è da credere che li suoi termini sono senza fine e che quello che oggidì sanno li musici e compositori è la superficie di quello che si può sapere ». Ma per sempre sarà celebrato nei Fasti umani l'eroismo intellettuale di colui che, nell'estrema vecchiaia, volle e potè ancor salire verso forme di bellezza più complesse, con un ardore che sarà per sempre ai giovani magnifico esempio.

Quando io medito gli ultimi anni di quella vita venerabile, mi sento accendere dall'entusiasmo medesimo che mi produce il racconto di Ulisse nel canto vigesimo sesto dell'*Inferno*.

Chi di voi non ne fu incitato come i compagni del navigatore dalla « orazion picciola? »

Ma misi me per l'alto mare aperto!

Il coraggio indomabile, la volontà di operare, il desiderio di tentare l'ignoto non ebber mai una espressione più virile.

Io e i compagni eravam vecchi e tardi,
Quando venimmo a quella foce stretta
ov'Ercole segnò li suoi riguardi,

Acciò che l'uom più oltre non si metta.

« Più oltre! » grida per contro il coraggio dell'uomo che si solleva eroe.

Considerate la vostra semenza.

Consideratela, o Giovani! Il Grande, che oggi noi qui celebriamo, escì dalla stessa semenza ond'escirono Dante, Leonardo, Michelangelo: Dante che nella tragica Ravenna, ingombra dal naufragio di tanti superbi destini, tenne fino all'ultimo la fronte reclinata sul sacro lavoro e l'anima eretta contro l'imperversare dei mali; Leonardo che sul limite della tomba, non cessando di scrutare il vero e di dominar con gli ingegni le forze naturali, dipinse quell'ignudo Battista che fuori dell'ombra fa un gesto così luminosamente indicatore; Michechelangelo che decrepito fece il modello della cupola vaticana, della « sì bella e terribil machina » voltata per scalare il Cielo, e disegnò templi sepolcri porte, sempre più grandiose figure della sua propria magnanimità, sino all'agonìa.

Considerate la vostra semenza!

Io vi dirò la Canzone che rammemora e che spera. Non siete voi forse oggi tutta un'adunazione di speranze? Forse tra voi è già l'uomo di domani, colui che ci recherà la buona novella, colui che saprà conciliare, nella suprema delle nostre idealità italiche, le grandi azioni ed i grandi pensieri. Forse alle mie parole il cuore di taluno di voi ha un palpito impetuoso e contiene il suo ardore con una gioia segreta che è una promessa ed un voto. Forse taluna delle vostre fronti è già segnata per la gloria e, alle mie parole, un'onda di sangue l'accende come una fiamma che la incoroni. Forse un giorno taluno di voi, avendo già fornita un'opera gloriosa, ripeterà: « Più oltre! »; e si accingerà a uno sforzo più duro.

Oh, se io potessi tendere a ciascuno la mia mano fraterna e leggere nei limpidi occhi il proposito certo!

Voi siete, o Giovani, la imminente primavera d'Italia. La mia fede, la mia costanza, la mia aspettazione mi fanno degno di essere l'annunziatore della vostra volontà vittoriosa.

IN MORTE

Si chinaron su lui tre vaste fronti
terribili, col pondo
degli eterni pensieri e del dolore:
Dante Alighieri che sorresse il mondo
il suo pugno ed i fonti
dell'universa vita ebbe in suo cuore;
Leonardo, signore
di verità, re dei dominii oscuri,
fissa pupilla a' rai de' Soli ignoti;
il ferreo Buonarroti
che animò del suo gran disdegno in duri
massi gli imperituri
figli, i ribelli eroi
silenziosi onde il Destino è vinto.
Vegliato fu da' suoi
fratelli antichi il creatore estinto.

Come la nube, quando è spento il Sole
dietro le opache cime,
di fulgore durabile s'arrossa:
contro all'ombre notturne arde sublime
la titanica mole
e la notte non ha contro a lei possa:
così dalle affrante ossa
l'anima alzata contrastò la Morte,
avverso il buio perdurò splendente.
Dinanzi alla veggente
tutte aperte rimasero le porte
del Mistero, e la sorte
umana fu sospesa
su l'alte soglie ove la Forza trema.
Sul rombo, nell'attesa,
allor sonò la melodia suprema.

La melodia suprema della patria
in un immenso coro
di popoli salì verso il defunto.
Infinita, dal Brènnero al Peloro
e dal Cìmino al Catria,
accompagnò ne' cieli il figlio assunto.
E colui, che congiunto
in terra avea con la virtù de' suoni
tutti gli spirti per la santa guerra,
pur li congiunse in terra
col suo silenzio funerale e proni,
li fece innanzi ai troni
ed ai vetusti altari
ove l'Italia fu regina e iddia.
Canzon, per i tre mari
vola dal cuor che spera e non oblìa!

E « Ti sovvenga! » sia la tua parola.
Vegliato fu da' suoi
fratelli antichi il creator che dorme.
E simile alle fronti degli eroi
era la fronte, sola
e pura come giogo alpestro, enorme.
E profonde eran l'orme
impresse dal suo piè nella materna
zolla, profonde al pari delle antiche;
e l'alte sue fatiche
erano intese ad una gioia eterna;
e come l'onda alterna
dei mari fu il suo canto
intorno al mondo, per le genti umane.
E noi, nell'ardor santo,
ci nutrimmo di lui come del pane.

Ci nutrimmo di lui come dell'aria
libera ed infinita
cui dà la terra tutti i suoi sapori.
La bellezza e la forza di sua vita,
che parve solitaria,
furon come su noi cieli canori.
Egli trasse i suoi cori
dall'imo gorgo dell'ansante folla.
Diede una voce alle speranze e ai lutti.
Pianse ed amò per tutti.
Fu come l'aura, fu come la polla.
Ma, nato dalla zolla,
dalla madre dei buoi
forti e dell'ampie querci e del frumento,
nel bronzo degli eroi
foggiò sé stesso il creatore spento.

E disse l'Alighieri in tra gli eguali
nella funebre notte:
« O gloria dei Latin', come tramonti! »
Quivi bianche parean dalle incorrotte
spoglie grandeggiar le ali
sotto la fiamma delle vaste fronti.
E Dante disse: « O fonti
della divina melodia richiusi
in lui per sempre, che tutti li aperse!
Ecco quei che s'aderse,
su la sua gloria, in cieli più diffusi
e agli uomini confusi
parve subitamente
artefice maggior della sua gloria.
O natura possente,
non conoscemmo noi questa vittoria! »

E Leonardo: « Innanzi ebb'io la nuda
faccia del Mondo immensa,
come quella dell'Uom che a dentro incisi.
Creai la luce in Cristo su la mensa
e creai l'ombra in Giuda.
Dell'Infinito feci i miei sorrisi.
Poi, nel vespro, m'assisi
calmo alla sommità della saggezza
ed ascoltai la musica solenne.
Per quali vie convenne
meco quest'aspra forza a tale altezza?
Come questa vecchiezza
semplice e sola attinse
il culmine ove regna il mio pensiero?
Fratello m'è chi vinse
il suo fato e tentò novo sentiero ».

E il Buonarroti disse: « Io prima oscuro,
per opra più perfetta
rinascere, di me nacqui modello.
Poi mi scolpii nella virtù concetta,
come nel marmo puro
s'adempion le promesse del martello.
E posi me suggello
violento sul secolo carnale
di grandi cose moribonde carco.
Irato apersi un varco
nelle rupi all'esercito immortale
degli eroi sopra il Male
vindici; senza pace,
stirpe insonne, anelammo all'alto segno.
Ben costui che or si giace
tal cuore ebbe, s'armò di tal disdegno ».

Nella notte così gli eterni spirti
riconobbero il Grande
cui sceso era pe' tempi il lor retaggio.
Il titano giacea senza ghirlande,
senza lauri né mirti,
sol coronato del suo crin selvaggio.
E, come il primo raggio
dell'alba fu, la maggior voce disse:
« O patria, degna di trionfal fama! »
E parve che una brama
di rinnovanza dalla terra escisse,
e che le zolle scisse
dai vomeri altro seme
chiedessero a novel seminatore,
e che l'onte supreme
vendicasse la forza del dolore.

Canzon, per i tre mari
vola dal cuor che spera oltre il destino,
recando il buon messaggio a chi l'aspetta.
Aquila giovinetta,
batti le penne su per l'Apennino;
per l'aere latino
rapidamente vola,
poi discendi con impeto nei piani
sacri ove Roma è sola,
getta il più fiero grido e là rimani.

Nel quarantesimo della morte

NEL QUARANTESIMO DELLA MORTE

DI PIETRO MASCAGNI

NESSUNO tra i presenti potrà mai immaginare da quale sentimento sia preso il mio animo in questo istante in cui mi accingo a parlare di Giuseppe Verdi, di questo grande italiano che nel concetto dell'Umanità è ormai leggendario, mentre per me è ancora e sempre l'uomo che ho conosciuto personalmente, che mi ha concesso l'onore e la fortuna della sua confidenza, e la cui voce mi ha insegnato tante cose che hanno formato le regole della mia vita e della mia arte ed hanno creato nell'anima mia la religione dell'affetto e della bontà.

Quando ero giovane, sempre, dopo *Cavalleria*, avevo una intima ambizione alla quale attribuivo un senso di porta-fortuna per il mio avvenire artistico: nei giorni in cui mi fermavo a Milano, volevo alloggiare dove era solito ad alloggiare Verdi; e così al vecchio Albergo Milano, occupavo abitualmente il Suo appartamento, salvo a scappare in una modesta camera non appena il proprietario, Comm. Spatz, veniva premurosamente a dirmi: « Arriva il Maestro ». Ma intanto per qualche giorno mi beavo in quelle stanze dove Verdi viveva tanti giorni dell'anno. E mi sedevo alla scrivania sulla quale Egli scriveva, e suonavo il pianoforte che Egli suonava; e riposavo in quel letto nel quale Egli dormiva... Credo che in quei periodi della mia dimora milanese io imparassi a sognare ad occhi aperti i sogni più cari e felici della mia vita, sogni che sempre ho sognato e sogno ancora nel ricordo devoto ed affettuoso del grande Maestro.

E fu realmente mio maestro nei ripetuti colloqui che Egli amava avere con me nel tardo pomeriggio di ogni giorno. Mi voleva vedere prima di pranzo, in quel periodo della giornata nel quale restava solo. E per me furono colloqui che segnarono la strada del mio avvenire. Ci mettevamo a sedere sul divano ed i temi dei nostri discorsi erano vari, ampi, interessantissimi; Verdi parlava di tutto e di tutti, sempre che gli argomenti si riferissero all'Arte nostra: ricordava cantanti, direttori d'orchestra e strumentisti di epoche già tramontate; parlava di compositori nuovi e mi chiedeva anche il mio parere: si interessava particolarmente a Grieg che gli piaceva per gli intervalli delicati ed originali: « la musica di Grieg — diceva — non parla una lingua nazionale, ma piuttosto un dialetto »; si occupava con impressionante competenza della musica classica e antica, e siccome una sera avevo adocchiato sul leggio del pianoforte un volume di Bach, Gli espressi la mia soddisfazione, ed Egli con semplicità mi rispose: « Ho letto che nei suoi concerti di Pesaro ella ha eseguito qualche cosa di Bach ed ho voluto rileggere quella musica; bravo: bisognerebbe che in tutti i Conservatori si eseguisse musica di Bach, il più moderno dei compositori polifonici ». Erano sentenze! Ed io non ho dimenticato una parola di quei colloqui, vere lezioni per me che ho sempre riguardato Verdi come mio maestro.

Una sera il colloquio si svolgeva intorno all'andamento dei nostri teatri lirici ed il Maestro mostrava un particolare interesse su questo argomento, atto a dare una statistica di aumento o di diminuzione di opere straniere nei repertori nazionali. Era un argomento che lo preoccupava assai. Ad un tratto la porta del salone si aprì ed entrò un cameriere con un grande vassoio che portava tutto l'occorrente per il pranzo del Maestro. Mi alzai di colpo per prendere congedo. Ma Verdi, senza muoversi, rivolgendosi al cameriere, disse: « No, no: ora non mangio: riportate via tutto, vi chiamerò ». E riprese il Suo discorso sopra quell'argomento che visibilmente lo preoccupava.

Sapendo della esatta puntualità di ogni suo atto giornaliero, specialmente per i pasti e per il riposo, quell'alterazione alle Sue precise abitudini mi impressionò assai; e, conoscendone la causa, ne tenni conto in tutta la mia vita.

Un giorno mi raggiunse a Milano mia moglie con i nostri tre figlioletti, due maschi ed una femmina. Verdi espresse il desiderio di conoscere la mia famiglia e io fui premuroso di presentargliela nel Suo appartamento. Egli prese tra le braccia i tre piccini e li tenne come un fascio di fiori. Mia moglie ed io guardavamo quella scena con gli occhi umidi e col cuore gonfio di commozione. Allora Verdi parlò ai bimbi con una voce mutata: « Cari, cari, cari! Da qualche mattina sentivo nel corridoio un chiacchierio pieno di letizia in lingua tedesca: volli vedere di che cosa si trattava e aprii la porta: vidi tre angioletti biondi accompagnati da una signora anziana e domandai a Giulio Ricordi, che era con me, di quale famiglia straniera erano quei bambini. Giulio Ricordi mi rispose: « ma quelli sono i figli di Mascagni! » Allora ho voluto conoscervi, ho voluto abbracciarvi, cari, cari, cari! ». E dopo averli baciati un'altra volta li depose a terra delicatamente. Questo sentimento affettuoso Verdi conservò per tutta la sua vita. Quando il 27 di gennaio del 1901, la notizia della sua morte si sparse improvvisamente per tutta l'Italia, io che dirigevo le mie *Maschere* al teatro Costanzi di Roma, partii immediatamente per Milano e fui subito ammesso nel salone del suo appartamento all'Albergo Milano, trasformato in camera ardente: la salma era stata allora allora deposta nella cassa mortuaria che, attraverso un vetro di forma rotonda all'altezza della testa, mostrava il volto pallido ma sereno del Maestro. Giuseppe Verdi era morto e io mi inginocchiai, pregai e piansi lungamente. Poi mi alzai e mossi verso la scrivania, dove mi attendeva un indicibile senso di commozione: sopra la scrivania stavano con le relative buste già indirizzate ai miei tre figli, tre letterine; Verdi rispondeva alle mie creature per ringraziarle degli auguri di Capo d'Anno. Fino all'ultimo giorno della sua vita Egli ricordò affettuosamente i miei bambini. Così ho conosciuto l'Uomo che si volle chiamare burbero.

Ci fu anche chi negò che Verdi fosse un Genio; e fu proprio la parola degli scienziati, che attribuivano al Sommo creatore di musica espressiva un grandissimo talento ma gli negavano il dono divino della genialità. Fu allora che io ebbi l'idea di scrivere una specie di studio sul tema *Il Genio*.

Si trattava di una concezione originale e piuttosto ardita che mi doveva portare ad una conclusione positiva. Volli iniziare il mio compito dall'avvento del Cristianesimo nel mondo pagano, prendendo lo spunto dal profondo poema *Lucifero* di Rapisardi, il quale rende il Demonio quasi spaventato quando, vagando nel mondo a predicare le sue gesta diaboliche, si incontra nell'Uomo dolce, che solo solo va predicando la legge dell'amore, della bontà, della giustizia. Il nostro scrittore Ratti, nel suo forte dramma *Giuda*, mette in rilievo l'episodio dei maggiori uomini ebrei che si riuniscono nella loro scuola per scegliere il più intelligente e più colto uomo fra tutti, e mandarlo ad ascoltare la nuova legge predicata alle genti dall'Uomo soave e per riferire alle turbe impressionate ed ansiose a quale fonte sconosciuta attingesse le sue teorie, le sue convinzioni.

Noi cristiani sappiamo che l'Uomo dolce e soave, che solo ed isolato predicava il bene all'umanità era Gesù, e sappiamo che Gesù appartiene alla divinità, Padre, Figliolo e Spirito Santo; ma egli venne sulla terra per la sua divina missione in sembianza di uomo mortale; e gli uomini che ascoltavano la sua legge di amore cadevano prostrati, con un nuovo sentimento nel loro cuore sollevato. E quando il messaggero inviato ad ascoltare e studiare quella legge tornò per riferire le sue impressioni, non riusciva a parlare tanto tremenda era la sua commozione. « Ma parla! », gli gridavano gli ebrei; « qual'è il suo concetto? da chi o da che cosa trae i suoi canoni? Parla! » A stento riuscì a dire: « Il suo concetto è divino; niente e nessuno gli suggerisce le sue teorie: Egli crea, divinamente crea ». E da qui le turbe cominciarono a sentire nei loro cuori una voce nuova, una nuova fiamma ardente di bontà e di amore. Le genti si divisero; gli increduli rimasero fermi, attaccati alla loro primitiva legge, i credenti divennero alla lor volta predicatori, sempre maggiormente animati da Pietro e Paolo che riunivano i neofiti nelle catacombe romane, sfidando le ire degli sgherri imperiali; e aumentavano proseliti della nuova legge di Gesù.

Intanto Lucifero, spaventato e sopraffatto, era corso a rintanarsi nella sua casa di fuoco.

Gesù era una divinità; ciò fa credere che il Genio sia un dono divino, perchè soltanto la divinità può creare quello che non esiste. Quindi Gesù, venuto sulla terra in sembianza di uomo, a dire agli uomini la Sua nuova legge per il bene dell'Umanità, resta divino ma può considerarsi come il primo uomo di Genio per la creazione e divulgazione della Sua legge divinamente umana.

Tutto questo formava l'inizio del mio studio, sul tema *Il Genio*. Poi scendevo direttamente agli uomini, attraverso la classifica dei Santi (primo fra tutti S. Francesco di Assisi) e mi fermavo agli artisti, con a capo Leonardo da Vinci.

Si può pensare che la vita di un uomo, sia pure una vita di lunghi anni, interamente ed intensamente dedicata agli studi, possa acquistare la scienza di tutto lo scibile del sapere umano, come ne fu meraviglioso conoscitore Leonardo? Neppure la vita di dieci grandi uomini messi assieme, basterebbe a raggiungere la conquista di tutta la sapienza sua. È vero che i due emisferi del suo cervello funzionavano contemporaneamente, ciascuno per conto proprio, come ci fecero sapere gli illustri anatomisti; ma ciò non giustifica il suo immenso sapere. Questo ci porta a concepire l'idea che Leonardo non apprendeva da nessuno studio quello che sapeva. Egli creava, inventava. Quindi era un uomo di Genio, che aveva avuto il dono divino della creazione di cose nuove, ancora non esistenti. E così credetti di poter

sentenziare che l'Uomo di Genio è assai vicino alla Divinità.

Ora l'Arte, per essere veramente Arte, ha bisogno del dono divino della creazione. Nei circoli intellettuali si dice che la Pittura e la Scultura creano le loro opere studiando sui modelli umani, sulla natura ed anche sulla natura morta; mentre l'Architettura e la Musica non hanno modelli e debbono attingere l'ispirazione dalla fantasia degli artisti creatori. A me pare esagerata tale affermazione, perchè l'Architettura può scegliere i suoi modelli dalla Roma imperiale fino al Bernini; e venendo alla Musica, non ho coraggio di dire a quali modelli può rivolgersi dal 1500 fino a Giuseppe Verdi. È vero che in ambo i casi si va incontro all'accusa di plagio; ma chi se ne occupa? Si può tranquillamente andare avanti e speculare sopra l'ignoranza del grosso pubblico.

Ma insomma per creare opera d'Arte bisogna aver ricevuto il dono divino della Genialità. Lo studio serve soltanto a disciplinare la creazione spontanea; chi non ha il dono divino non può creare opera d'Arte, neppur possedendo un bagaglio di studi e di teorie.

Giuseppe Verdi ebbe questo dono in una misura eccezionale. Ma non gli fu riconosciuto da tutti; anzi gli fu negato proprio dagli scienziati.

Leggevo il mio studio sul *Genio* a Enrico Ferri, che mi ascoltava in silenzio: ma, quando arrivai all'elenco dei musicisti celebri e feci il nome di Verdi, egli scoppiò in un grido acutissimo, sentenziando: « Ma sei matto! Verdi non è un Genio ». Rimasi sorpreso e meravigliato, e volli sapere su quali ragioni basava un giudizio così assoluto; e Ferri, con la tranquillità dello scienziato, mi espose il suo concetto: Verdi non è stato mai autore di un'arte nuova, che avrebbe dovuto indicare una nuova via ai musicisti giovani, ma è stato un magnifico ed attivo produttore di musica, che si sviluppa nella scia dei maggiori suoi contemporanei, quindi non inventore, non creatore, ma semplice seguace, semplice imitatore. Mi ribellai sdegnosamente contro questo concetto che, oltre offendere Verdi, offendeva un mondo di ammiratori della Sua Arte; e stavo per domandare ad Enrico Ferri quale profondità di cultura dell'arte della Musica egli possedesse... quando mi tornò alla mente il giudizio espresso su Verdi dal suo grande maestro Lombroso. Anche Lombroso sentenziò che Verdi non era un genio, ma per una ragione ben lontana da quella di Ferri: perchè Verdi si occupava dei propri interessi rurali.

Così, due illustri scienziati italiani giudicarono l'arte di Giuseppe Verdi con identica sentenza... ma con ragioni ben differenti. Mentre la ragione era una sola per tutti e due. Lombroso e Ferri appartenevano a quella specie dell'Umanità che non ha la facoltà di comprendere la gioia del canto. E questa specie di Umanità è molto numerosa e assai ingombrante per ragioni di intellettualità e di cultura generale. E per queste ragioni, appunto, molti volonterosi vollero dedicarsi allo studio dell'arte musicale, illudendosi di arrivare a produrre della musica. Vana illusione: essi produssero semplicemente delle note musicali, masse enormi di note ma senza il menomo senso della melodia. Però tutti, produttori ed ascoltatori, furono felici. Finalmente anche per loro era giunto il momento di ascoltare dei suoni che confacevano alla loro mancanza di comprensione melodica. E per dare ad intendere che non erano privi della comprensione dei suoni, inventarono la fandonia che la musica si doveva capire attraverso i calcoli del cervello. Beati loro!

Giuseppe Verdi, con la sua divina produzione, ha tenuto e tiene testa a questi barbari dell'Arte. Il suo Genio è formidabile. Il dono che ha ricevuto dalla Divinità è incommensurabile. La sua musica esprime la parola e il sentimento in una maniera così alta, che nessun creatore di melodie è mai riuscito a raggiungere. Quando si volle registrare la musica dicendola: *il linguaggio universale*, si pensò a Verdi, la cui musica parlava, discorreva, con l'intera Umanità, che la comprendeva, che la sentiva. Perchè la musica è un discorso: se non parla non è musica.

Gli avversari di Verdi gli gridarono alle spalle che la Sua musica era volgare, era triviale; e citavano i vari brani di carattere popolare delle sue opere, senza capire che quel carattere popolare era l'espressione esatta, oltre che della parola, del sentimento e dell'ambiente. Di fronte all'entusiasmo ed alla commozione del popolo per Verdi, negli anni fatidici del nostro Risorgimento, si volle affermare che tali sentimenti erano generati nel cuore dei patrioti dai soggetti patriottici scelti dal Maestro. Ma le cronache di allora ci fanno sapere che, non soltanto alle esecuzioni della *Battaglia di Legnano*, dei *Vespri Siciliani*, dei *Lombardi alla Prima Crociata*, *Giovanna d'Arco* e *Nabucco*, scoppiavano le grida risorgenti del pubblico. Ma il colmo delle dimostrazioni di patriottismo degli italiani era segnato alla prima rappresentazione del *Ballo in maschera*, all'Apollo di Roma, dove ci furono persino dei casi di pazzia provocati da eccesso di commozione.

Ed il *Ballo in maschera* non è un soggetto patriottico: anzi è borghese al cento per cento.

La ragione di tutto questo era rappresentata da quelle melodie che parlavano con i soli suoni, al cuore degli italiani, i quali infervorati dal sentimento di Patria, interpretavano quella musica come il più fervido inno di redenzione nazionale.

Si può affermare che tutte le opere di Verdi hanno la potenza e la virtù di esaltare gli animi italiani e spingerli all'eroismo per l'amore della Patria.

E quanto bene all'Italia portò Giuseppe Verdi con le sue immortali melodie! Non lo dimentichino gli Italiani!

Senza dubbio i soggetti patriottici aiutavano la musica ad infiammare gli animi in quei momenti: il cuore di tutti, anelante alla riscossa della Patria adorata, come poteva resistere di fronte al canto dei coristi nei *Lombardi* e nel *Nabucco?* E come poteva resistere all'« allegro » della Sinfonia dei *Vespri Siciliani*, quando al rullo irrompente dei tamburi, scoppia il tema della rivoluzione liberatrice? E poi, al sopraggiungere del tema grandioso e sereno della Libertà, come poteva resistere il cuore degli italiani che sentiva tutta la gioia, tutta la felicità di quella melodia interpretatrice dell'aspirazione di tutti gli animi?

E qui si trattava di musica sinfonica, senza parole; ma i suoni delle melodie di Verdi parlavano al cuore come se cantassero il solenne trionfo della Patria risorta. Il creatore di quelle melodie aveva avuto la potenza di sollevare il cuore degli italiani facendolo assurgere al più eletto eroismo. Il patriottismo di Verdi resterà immortale nei fasti gloriosi d'Italia.

Certi canti delle opere verdiane arrivano agli orecchi ed al cuore degli ascoltatori senza passare per il cervello, con un impeto improvviso, e fanno tremare i polsi. Nel *Trovatore* per esempio, ce n'è uno che impressiona fortemente e fa pensare a gesta eroiche: è quello dei Gitani, nella spelonca della zingara al secondo atto, quando gridano a tutta gola il loro canto marcandone il ritmo con i colpi di martello sull'incudine: « Chi del gitano i giorni abbella ». Dio mio! esiste forse una melodia più convincente di questa? È un canto divino che ci fa gonfiare il cuore. E dire che questo brano fu classificato come cosa volgare! Forse giungeva con troppo vigore agli orecchi di coloro che non potevano afferrarne il senso melodico, forse era musica che parlava con troppa voce, ma parlava direttamente al cuore: era musica!

Persino nella *Messa da Requiem* si è trovato modo di spiegare una critica che non ha ragione di esistere: si è fatto carico a Verdi di avere interpretato teatralmente il testo latino della Messa, anzichè accompagnarlo modestamente con le formule della musica liturgica. Secondo me hanno esagerato i difensori dell'arte verdiana a prendere sul serio le critiche e ad allargare il campo della loro difesa. Bastava dire: Verdi ha interpretato con esattezza di sentimento il testo della *Messa;* anzi, se nel « *Recordare* », nell'« *Hostias* », nell'« *Agnus Dei* », la musica ci dà l'espressione precisa e commovente della parola, nel *Dies Irae* Verdi ha voluto offrirci la rappresentazione intera e complessa del Giudizio Universale, raggiungendo con i suoni la meravigliosa concezione ottenuta col pennello da Luca Signorelli e da Michelangelo. Verdi ha raggiunto la divinità nella interpretazione del testo della *Messa da Requiem.* Se i critici trovano che la *Messa* di Verdi è drammatica e teatrale, attribuiscano al testo latino quella drammaticità e quella teatralità. Ma non aggiungano che è profana e irreligiosa. Del resto anche Perosi dovette sopportare la stessa accusa ritornando a citare la idoneità liturgica che deve esulare, per la sua pochezza, di fronte al monumento d'arte compiuto da Verdi. E poi non è stato Verdi il primo ad interpretare liberamente il testo latino, secondo il senso umano della parola. Beethoven e Rossini già avevano fatto altrettanto con la *Messa Solenne* e con lo *Stabat Mater*, due concezioni potenti. E si è voluto anche mettere a confronto della *Messa* di Verdi il *Requiem Tedesco* di Brahms. In realtà a tale proposito sono state spese troppe parole. Bastava dire che l'interpretazione musicale del testo latino, quando è giusta non toglie nulla al senso della parola, anzi ne aumenta l'espressività; si doveva lasciare da parte la idoneità liturgica, come cosa meschina al confronto della creazione di opere grandiose; e non si doveva accennare alla irreligiosità di tali opere che ci portano nell'animo tutta la commozione della religione. Mettere a confronto le due *Messe* di Brahms e di Verdi, la prima di religione protestante, la seconda di religione cattolica, è cosa che io approvo, ma ne do un risultato musicale molto semplice: la *Messa* di Verdi è interpretata con musica italiana, il *Requiem* di Brahms con musica tedesca; quindi è più bella quella di Verdi. E badate che io mi sento un po' l'apostolo sincero di Brahms.

È doloroso però confessare che le esecuzioni moderne della *Messa* di Verdi non corrispondono esattamente alle interpretazioni di quelle commoventi melodie. Prima di tutto, gli artisti cantanti non si presentano con una preparazione adeguata alla profondità del sentimento di quella musica; in secondo luogo, la stessa interpretazione generale è sempre falsata, anche per uno strano squilibrio di sonorità. Certamente, a noi manca la tradizione di una interpretazione perfetta, come quella che diresse Franco Faccio alla prima esecuzione nella Chiesa di San Marco a Milano, sotto la vigile guida di Giuseppe Verdi. Io non potei assistere a quella esecuzione che risale a troppi anni da oggi; ma ebbi la fortuna di trovarmi ad una esecuzione magistrale nel 1882 alla Scala di Milano, anche quella diretta dal Faccio.

Ho ancora nel cuore la interpretazione di Faccio, e vicino a quella, le odierne esecuzioni non possono sopportare il paragone. Gli è che trattandosi di opera con la quale pubblico e critica hanno ben poca confidenza, si giudica un po' a vanvera.

Un'altra grandiosa esecuzione fu data al Musik Verein di Vienna, con artisti italiani, cori e orchestra (la grande orchestra completa) di Vienna. Come artisti, non si poteva andare più in là, ed affermo che un insieme simile di voci, di sentimento e di stile come quello di quei quattro artisti, non si potrà avera mai più. Il tenore era Marconi, il gran Checco romano; ed il basso era un altro Checco, Navarrini; il contralto era la Virginia Guerrini; il soprano era un fenomeno per la potenza e la soavità della sua voce e per l'espressione del suo sentimento. Era giovanissima, una Contessina siciliana, che aveva in quei giorni compiuti i suoi studi a Santa Cecilia: aveva nome Uffredduzzi. Fenomeno completo, perchè non volle più cantare. Iniziò e terminò la sua vita artistica a Vienna, con la *Messa* di Verdi. Un delitto di lesa arte.

Il successo fu di intensa e profonda commozione; ma il gran pubblico di Vienna non seppe resistere all'entusiasmo di cui fu preso nell'udire quella musica e quelle quattro voci che non si udranno più nel mondo. Gli applausi più frenetici scoppiarono ad ogni frase. Fu il maggior trionfo dell'arte italiana all'estero.

Dirigeva... Beh! Andiamo avanti.

Le opere di Verdi sono tutte nel nostro cuore, nel nostro sangue; ed è con orgoglio che dobbiamo sentirci nati nella terra che diede la vita a Giuseppe Verdi. Non possiamo dimenticare, che nello stesso secolo in cui Verdi visse e creò la Sua arte divina, vissero gli altri tre sommi Maestri: Rossini, Bellini e Donizetti, i tre Geni che con Verdi, formarono il secolo d'oro della melodia.

Ma ecco l'avvento del '900. Un gruppo di giovani pieni di audacia e di alterigia si presenta nuovo in una

nazione che ha le gloriose tradizioni dell'Italia, col programma di distruggere un secolo di meraviglie artistiche come è l'800 italiano.

Corrado Ricci nell'ultima sua orazione all'Accademia dei Lincei ebbe parole infuocate di sdegno contro i novecentisti. « Operate degnamente — egli disse agli sventati — operate, prima di avere velleità di distruzione: quando sorse il '500, nessuno pensò di distruggere il '300; ed il '500 operò in modo da destare l'ammirazione di tutto il mondo civile; ed ebbe il suo posto accanto al '300; che cosa avete fatto in un quarto di secolo voi novecentisti? Nulla! Nulla! Nulla! E non siete neppure riusciti lontanamente ad occupare un posto modesto accanto all'800. Che cosa volete distruggere? Ripiegate le vostre bandiere e ritiratevi nel buio da cui siete usciti. È l'unico mezzo che vi resta per rendere onore alla Patria!... ».

Chi libererà l'Italia da questi oppressori senza fede, senza coscienza? Io ho una visione: ho una speranza: credo che il liberatore ci sia ed ho qualche segno che egli si muoverà per restituire alla nazione la sua chiara libertà; e credo fermamente che l'opera magnanima e nobilissima sarà compiuta nel nome immortale di Giuseppe Verdi.

(Discorso tenuto all'Accademia di Santa Cecilia, in Roma, nel quarantesimo della morte di Giuseppe Verdi)

INDICI

INDICE DEL TESTO

PARTE I

ANTONIO CAPRI

LA FAVOLA DI UN PUPILLO IN BUSSETO

pag. 11

FRANCO ABBIATI

LA RUOTA DELLA FORTUNA

pag. 21

GINO RONCAGLIA

CARATTERE E ITALIANITA'

pag. 35

ALFREDO PARENTE

LE SUE LETTERE

pag. 45

CIRO POGGIALI

L'AGRICOLTORE

pag. 55

GIOVANNI CENZATO

IL CUORE

pag. 65

DINO BUZZATI

DIFFICOLTA' DI VERDI

pag. 77

PARTE II

GIOVANNI TEBALDINI

FUORI DEL TEATRO

pag. 85

ALFREDO GALLETTI

IN TEATRO: LA LIBRETTISTICA

pag. 95

GUGLIELMO BARBLAN
LA TECNICA
pag. 105

FEDERICO MOMPELLIO
LIRISMO E MELODIA
pag. 121

TEODORO CELLI
POESIA DEL DOLORE
pag. 127

GUIDO PANNAIN
LA CONCEZIONE DRAMMATICA
pag. 133

ANDREA DELLA CORTE
L'ELEMENTO COMICO
pag. 143

MASSIMO MILA
L'ALTO TRAGUARDO
pag. 149

EUGENIO GARA
GLI INTERPRETI
pag. 165

LUIGI RONGA
I CRITICI
pag 177

GIANANDREA GAVAZZENI
BROGLIACCIO DI VERDI
pag. 189

APPENDICE

GABRIELE D'ANNUNZIO
ORAZIONE E CANZONE AI GIOVANI
pag. 199

PIETRO MASCAGNI
NEL QUARANTESIMO DELLA MORTE
pag. 207

ILLUSTRAZIONI

FIGURINI ORIGINALI PER LE PRIME RAPPRESENTAZIONI DELLE OPERE VERDIANE

(Archivio G. Ricordi e Collezione N. Gallini)

ERNANI

pag. 15

MACBETH

pag. 25

LUISA MILLER

pagg. 29, 39

IL RIGOLETTO

pag. 51

IL TROVATORE

pagg. 61, 69

LA TRAVIATA

pagg. 73, 89

UN BALLO IN MASCHERA

pagg. 99, 109

DON CARLO

pagg. 113, 117

AIDA

pagg. 137, 153, 157

OTELLO

pagg. 161, 171, 181

FALSTAFF

pagg. 185, 193

DI QUESTA EDIZIONE STAMPATA A CURA
DE « LA SCALA - RIVISTA DELL'OPERA »
IN MILANO - VIA PASSARELLA, 10 - PRESSO
L'UNIONE TIPOGRAFICA SONO STATE
TIRATE N. 2000 COPIE NUMERATE A
MANO DA 1 A 2000, E N. 100 COPIE
FUORI COMMERCIO NUMERATE DA I A C

QUESTO ESEMPLARE PORTA IL NUMERO

1971

366 10/16
8002 BUI 33
INFORMATION CONDITIONNELLE

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 051107776